ISSN 0130-6405

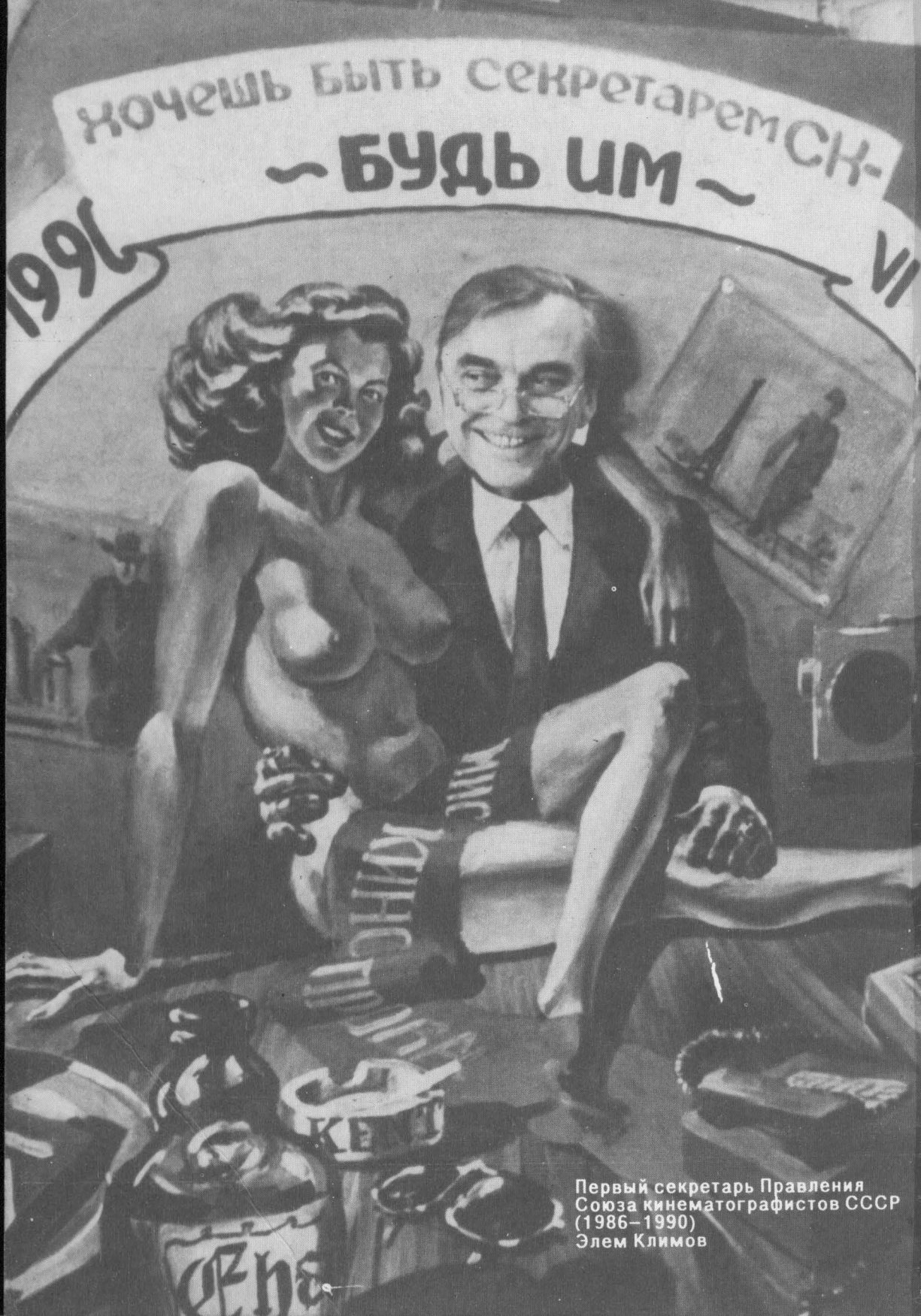
ИСКУССТВО КИНО

91

3

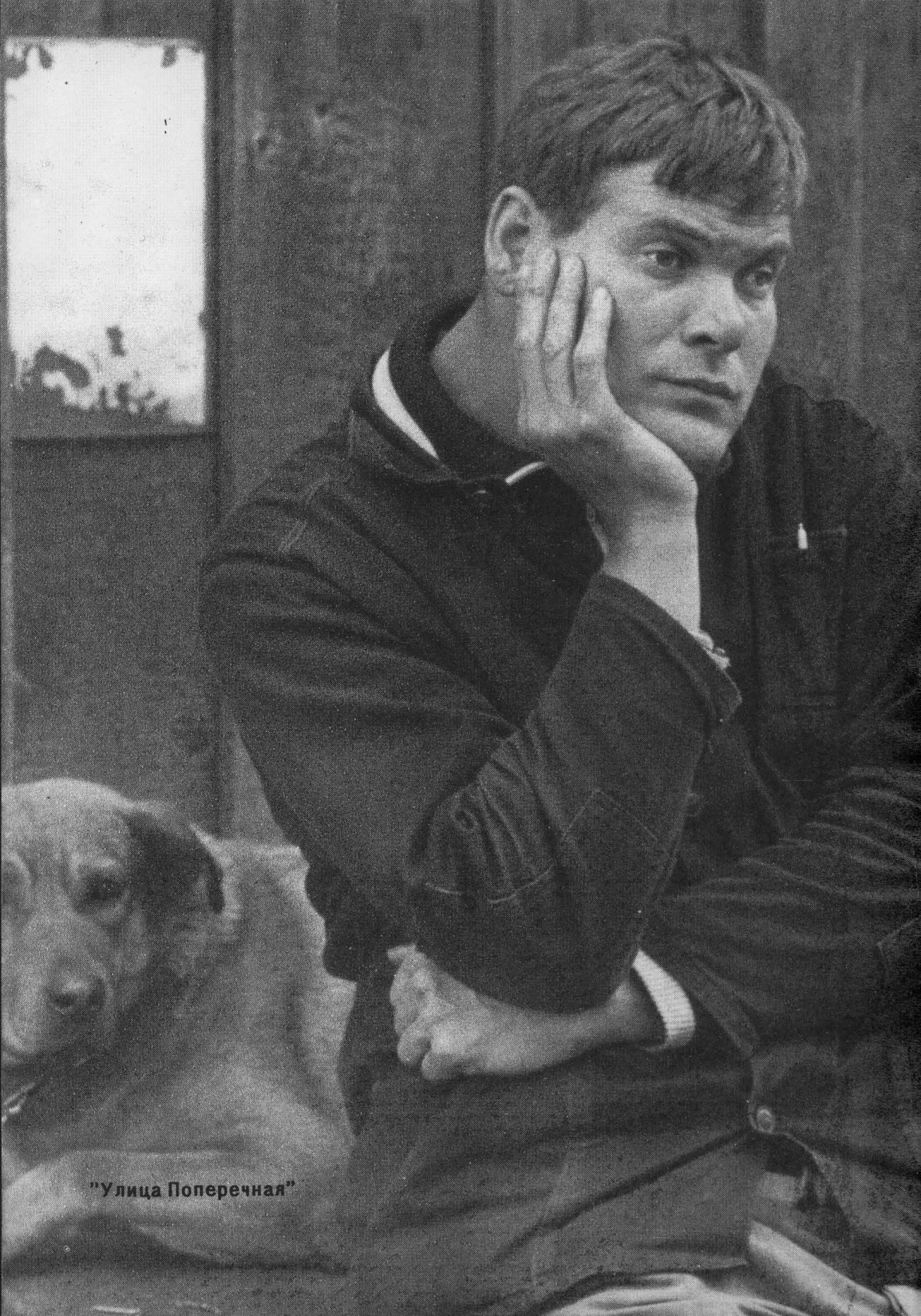
ИСКУССТВО КИНО

3



Первый секретарь Правления
Союза кинематографистов СССР
(1986–1990)
Элем Климов

Секретарь Правления
Союза кинематографистов СССР
(1988–1990)
Андрей Смирнов



"Улица Поперечная"

Поздравляем советских кинематографистов — лауреатов премии «Феликс» 1990 года!

В этом году награды европейского кинематографического сообщества присуждены:

Союзу кинематографистов СССР, который под руководством Элема Климова и Андрея Смирнова сыграл значительную роль "в преобразовании советского общества... на начальном этапе политических реформ в СССР".

Сценаристу и постановщику фильма "Замри – умри – воскресни" Виталию Каневскому – за лучший сценарий.

Режиссеру Ивару Селецкису – за лучший документальный фильм "Улица Поперечная".

Актеру Дмитрию Певцову – за лучшую мужскую роль второго плана в фильме "Мать".

Дмитрий Певцов в фильме "Мать"

ИСКУССТВО КИНО

3 91

Ежемесячный журнал Союза кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино»
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам.главного редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** Они должны знать

Свободная тема

5 **Г. Померанц.** Акафист пошлости

Кинематограф 90-х

Переписка с читателем

11 **Ольга Полозова.** Дайте маленькую веру!

Разборы и размышления

12 **Игорь Лукшин.** Мифология «черной волны»
16 **Любовь Герасимова.** За гранью добра и зла
19 **Е. Марголит.** Чур, не игра!
22 **Елена Плахова.** Одноэтажное сознание
26 **Александр Шпагин.** Соцреализм умер. Да здравствует?..
30 **Николай Савицкий.** Не понимаю!
31 **Вивиан Собчак.** Пляска смерти
36 **С. Березанская.** «И был вечер, и было утро...»
44 **Л. Малькова.** «Жизнь без...» по Марку Соосаару

Сюжеты и факты

49 **С. П. Мельгунов.** Золотой немецкий ключ большевиков

Мемуары и публикации

64 **А. Авторханов.** Место Ленина в истории России

„ИК". Избранная проза

71 **Фридрих Горенштейн.** Искра

Теория, история

88 **Лилия Маматова.** Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство

Мемуары и публикации

98 **Марк Алданов.** Советские люди (в кинематографе)
103 **Е. Левин.** Кинематографические мечтания

Мир души

110 А. Ельчанинов. Отрывки из дневника

Памяти товарища

118 Л. З. Трауберг

Теория, история

119 Л. З. Трауберг. О постановке «Женитьбы»

„ИК". Избранная проза

123 Юз Алешковский. Кенгуру

За рубежом

Как делается кино

142 Нэнси Гриффин, Ким Мастерз. Питер и Губер, или Как стать продюсером

Интервью «ИК»

148 Кристиан Фелин: «И деньги, и культура»
150 Пол Шредер: «Не надо бояться тратить деньги»
155 Дирк Богард. Как я работал с Висконти и Кавани

168 Пресс-бюро «ИК»

172 Досье «ИК»: Франк Байер, Филипп Нуаре, Георги Георгиев-Гец

174 Фильмография

In this issue:

In the notes of Alexandr Gelman — the analysis of the today political situation **(p. 3)**.
Prominent philosopher Grygory Pomeranz reflects about the main problems of modern culture **(p. 5)**.
Reviews of the films: "The Brink" **(p. 16)**, "To The First Blood" **(p. 19)**, "The Ground Floor" **(p. 22)**, "The Body", "Adam's Rib" **(p. 26)**.
Violence on the screen—notes of Vivian Sobchak, Professor of California University **(p. 31)**.
Materials devoted to Estonian documentaries **(p. 36)**.
Chapters from the books: "The Golden German Key Of The Bolsheviks" **(p. 49)** and "Lenin In The Fates Of Russia" **(p. 64)**.
"The Spark", a short story by Fridrikh Gorenstein **(p. 71)**.
Article on film mythology of the 30-ies **(p. 88)**.
Essay by Mark Aldanov about the newsreels of the first Five-Year Plan **(p. 98)**.
Fragments from the notebook of Alexandr Elchaninov **(p. 110)**.
Leonid Trauberg on production of Gogol's "Marriage" **(p. 119)**.
"Kangaroo", the novel by Youz Aleshkovsky **(p. 123)**.
"How To Become A Producer" — the way to the top by the successful Hollywood producers **(p. 142)**
Interview with Paul Schrader, prominent American scriptwriter **(p. 150)**.
Memoirs of Dirk Bogarde **(p. 155)**.
Press-office of "IK" **(p. 168)**.
Dossier of "IK" **(p. 172)**
Filmography **(p. 174)**.

©
Журнал
«Искусство кино», 1991

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефоны: 151-02-72
Сдано в набор 8.02.91
Подп. к печати 27.12.90
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000 Заказ 2547
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской
области

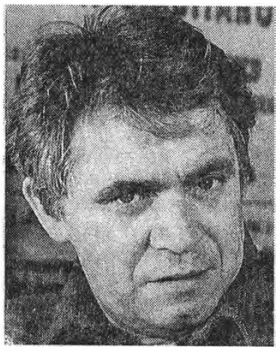
Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Александр Гельман

Они должны знать



1

Наша нарождающаяся, слабенькая, неопытная свобода получает удар за ударом. Попросту говоря, с первых дней этого года в нее прицельно, без стеснения, в упор стреляют. (Цифровое обозначение нынешнего года — 1—99—1 — меня сильно настораживает, оно слишком красивое, слишком симметричное, чтобы не оказаться коварным.) Число убитых и убивших растет и приближается к некоторой критической черте, переступив которую, мы окажемся в огне уже настоящей гражданской войны.

Однако не будем делать вид, что происходящее для нас неожиданно. Происходит то, что мы ждали, чего боялись все время. Мы должны быть честными перед собой: в эти несколько лет свобода не была удушена не столько потому, что демократы ее защищали, сколько потому, что антидемократы ее щадили. Это неприятное признание, это унизительное признание, тем не менее оно достаточно точное. Мы должны отдавать себе отчет — в нашем обществе демократическое развитие стало возможным прежде всего благодаря демократически настроенным консерваторам, а не благодаря левым радикалам. В 1985 году Горбачев возглавил реализацию плана, если можно так выразиться, правой, консервативной демократизации, а не левой радикальной демократизации нашего общества. С самого начала имелась в виду демократия весьма ограниченная, половинчатая, речь шла о полудемократии, развитие которой возглавляла бы от начала до конца КПСС. Об этом в публичных выступлениях лидера перестройки умалчивалось, но это подразумевалось весьма определенно.

Тем не менее это был, как и большинство планов партии, невыполнимый, нереалистический план. Полудемократия, как и полудиктатура, нереализуемы. Свобода, как и несвобода, неудержимо стремятся к системности, к всеохватности, универсальности, к заполнению всех гнезд и клеток общества. Демократические процессы не подчинялись указаниям сверху, они развивались по своим внутренним законам. Поэтому, когда демократия вышла за пределы запланированных ей рамок, когда КПСС, ее руководящий аппарат начали терять не только авторитет, но и власть, когда все это выявилось явственно, со всей определенностью, «солдаты партии» в прямом и переносном смысле одернули «своих демократов» во главе со «своим президентом». Дескать, вы получили возможность опробовать свои идеи и программы, ничего хорошего у вас, как видите, не вышло, поэтому шагом марш назад. Я, конечно, несколько упрощаю сложную диалектику происшедших общественно-политических процессов, но в принципе это именно так, и именно эта команда — «шагом марш назад» — сейчас должна быть выполнена и начала выполняться.

Остается прояснить один важнейший вопрос: не опоздали ли «солдаты партии» со своей командой? Я бы так ответил: нет, не опоздали, если только у них хватит решимости во имя «восстановления порядка» убить и посадить в тюрьмы несколько десятков тысяч людей по всей стране. Нужно лишить свободы или жизни примерно сто тысяч человек, и все будет в порядке. Но не меньше. Только «большой террор»,

«большая кровь», только мощное, страшное сверхнасилие способны повернуть наше общество в новое оцепенение, воцарить всеобщий страх и покорность. Но хватит ли нашим ястребам бессердечия, хватит ли им безумия, ненависти к свободе, хватит ли им полного равнодушия к будущему нашего народа и человечества? Если весь этот комплекс зловещих качеств у них наличествует, если они готовы ни перед чем и ни перед кем не останавливаться, тогда надо считать, что не опоздали.

2

Так опоздали или не опоздали?

Не знаю. По-видимому, они сами не знают, на что они способны, а на что не способны. По-видимому, они не отдают себе полного отчета в том, какие потребуется принести жертвы, чтобы удушить свободу. Они, по-видимому, надеются обойтись малой кровью.

Пока ясно одно: они готовы попробовать. Они готовы начать эту работу и уже начали ее.

А нам что делать?

Позволю себе пересказать сюжет одной комедии, которая недавно пришла мне в голову. Один наш известный демократ поехал в командировку на Запад, а в это время здесь, дома, произошел военный переворот, начался большой террор. И что же делает герой наш, узнав. Он устремляется на Родину, домой. Но не для того, чтобы организовать сопротивление, подпольную борьбу или что-то в этом роде. Он торопится, чтобы обязательно быть на месте в тот момент, когда за ним придут. Он не может допустить, чтобы его не застали. И он успевает. Преодолев массу трудностей, проявив хитрость, ловкость, смекалку и недюжинную волю, он достиг своей высшей цели: когда они пришли за ним, он был на месте. Гордый и независимый, он стоял навытяжку перед своими палачами...

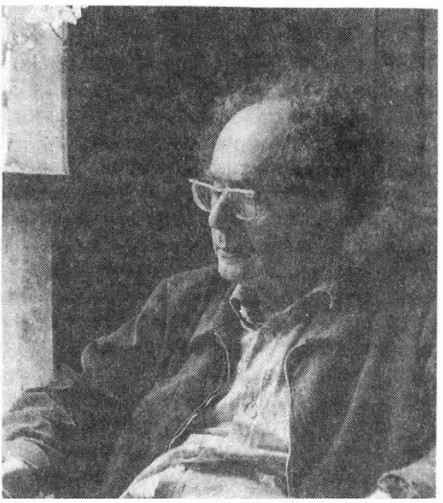
Что же нам делать?

Они должны знать, что им будет стоить новая диктатура. Мы, люди культуры, владеющие пером и кинокамерой, должны сейчас сделать все возможное для того, чтобы на этот счет у них не было никаких зряшных надежд. Они должны уже сейчас, уже сегодня в полной мере отдавать себе отчет в том, что, только став палачами, они в состоянии отстоять «наш социализм». Они должны узнать всю правду о своем будущем сегодня. Такого опыта, когда палачам картина их палачества становится известной не после, а до преступления, история еще не знала. Надо эту картину нарисовать, чтобы они потом не могли говорить, что чего-то не знали, не понимали или надеялись на что-то другое.

Г. Померанц

Акафист пошлости

Лицедеи



Меня волновала и до сих пор волнует психология отречения, психология слабости не только внешней (неспособности сопротивляться давлению), но слабости внутренней, податливости ежедневным мелким искушениям казаться, а не быть. Тип пошлого героя не исчез. Напротив, гласность чрезвычайно способствует его склонности петушиться, раздуваться, как воздушный шар, и воспоминания о диссидентах, согласившихся на публичное покаяние в 70—80-е годы, помогает понять, как легко такие шарики лопаются.

Пошлость — огромная сила. Она нелицеприятно заключает в свои объятия и глазуновских святых, одетых в свои венчики, и очаровательных женщин, повернувших к публике свои обнаженные натуры. Современная цивилизация так сложна, так богата возможностями, что очень трудно быть самим собой. Неудобно не быть демократом (когда демократия в моде), неудобно не восхищаться Шнитке или Тарковским. И пошлое желание «быть на уровне» заставляет человека играть роль, лицедействовать. Пошлость — плата за прогресс. Грубоватые деревенские лица не фальшивят, не лицедействуют. Они выражают то, что есть (усталость, желание поужинать и т. п.); на них нет дешевой косметики чего-то туманно возвышенного. Нет лицедейства.

Я прошу извинения у актеров за свою метафору. Я не хочу сказать, что все актеры — лицедеи. В исполнении роли может быть и суд над этой ролью, в котором сказывается подлинное лицо. Но профессия прямо требует от актера вжиться в личину, которую надел; и соблазн подмостков, рампы, аплодисментов — более непосредственный, чем у пишущей братии. Он сравним, пожалуй, только с искушениями митингового оратора. Актеру и оратору труднее, чем кабинетному ученому, забыть о зрительном зале, о 50 000 000 зрителей телевидения. Грешат полуискренностью почти все, кто выходят на подмостки, на эстраду, на трибуну; но слово «лицедей» собственно и значит — актер, только с отрицательной нравственной характеристикой его ремесла (так же, как самовластие — то же самодержавие, но с точки зрения возмущенного им сознания).

С середины шестидесятых годов литература перестала быть единственным выражением общественного сознания. Начались движения: демократическое, правозащитное, национальное, религиозное... И сразу появились правозащитные лицедеи, церковные лицедеи... Сейчас, в эпоху гласности, лицедейство распространилось, как эпидемия. Лицедей следует за истинным деятелем, как тень. Плохих лицедеев легко раскусить, но есть лицедеи хорошие, отличные. Опыт обогатил нас целым паноптикумом мнимых героев. И в спектаклях, которые они перед нами разыгрывают, любая идея превращается в заигранную патефонную пластинку. Стало невозможным писать о Сталине, геноциде,— эта тема опошлена. Скоро будет немыслимо говорить о Ленине. Нам нужно усилие, чтобы

вылезти из ямы, чтобы выстоять против течения, несущего в море крови (не знаю, которая метафора лучше). Но говорить о нравственном усилии трудно. Все опошлено.

Пошлость

Пошлость — решающее слово нашего времени. Имя пошлости — Легион. Есть пошлость либеральная, пошлость марксистская, пошлость христианская (недавно я прочитал, что об этом уже думал — и писал — В. В. Розанов).

Пошлость — слово русское, не вполне переводимое, европейской наукой не отшлифованное. Объяснить его трудно. Где-то по соседству с пошлостью низость, но низость — непременный минус, а пошлость — скорее нуль. Точнее: нуль личности. Потеря родовых образцов, обычаев (которые задают направление жизни) и попытка нуля функционировать как положительная или хоть отрицательная величина. Отсюда — неуверенность и наглость (смирение Опискина, храбрость Грушницкого). Отсюда влечение к эффектной позе и культ героя сиюминутной прозы, власть пустого времени, моды. Пошлость тянется к позе бытия — и тотчас облепляет его, опошляет (даже если это бытие — не только поза: пошлое обожание знаменитостей, пошлая образованность, пошлая церковность). Пошлость приходит в восторг и исступление, когда находит саму себя, одаренную харизмой (наверное, дьявольской). Я помню речь Гитлера (слышал по радио в 1940 году; заклятых друзей не глушили). Какие ничтожные аргументы! Какие дешевые приемы! Сгореть бы от стыда, если хоть раз пробьется такая интонация! Но как подвывала этому шуту восторженная толпа, бывший народ Гёте, Шиллера, Канта...

«Рабство готово улечься на брюхо перед мертвым диктатором, как лежало перед живым,— писал Б. Хазанов.— Рабству хочется уверить всех, что сапоги, которые оно лизало, были все-таки сапоги гиганта. Мы часто, слишком часто слышали утверждение, что Гитлер и Джугашвили, «как бы они ни были плохи»,— великие люди, иначе-де они не смогли бы вознестись до таких высот. Простой анализ механизмов выдвижения подобных личностей показывает, что, напротив, нравственное и духовное убожество как раз и было необходимым условием выдвижения. В этом-то и состояло величайшее унижение нашего времени, что на ролях всесветных вершителей... в нашем веке подвизались ничтожества» (из «Писем без штемпеля»)[1].

Душа, не чувствующая пошлости, создает темное облако, в котором выстраивается сказочный дворец культуры (Сталина, Гитлера, Хомейни). Пошлость может сохранить свободные учреждения только по инерции. Ей нужен вождь, дуче, фюрер. Ей нужен Великий Инквизитор, а не Христос. И если вся наша цивилизация обрушится, то в яму пошлости (строим большую вавилонскую яму,— говорил мой приятель). Яма растет со всех сторон, на всех континентах. Запад сохранил еще привилегию личности тявкать на пропасть; у нас и это было не дозволено. Мы были обязаны сползать по наклонной плоскости, сохраняя бодрую советскую улыбку. Отказ повторить пошлость — государственное преступление. Что же означало у нас раскаяние государственного преступника? Акафист пошлости.

Волна и пена

Там, где развитие было стремительным, как в России и других незападных странах, разрыв между требованиями, предъявляемыми личности, и ее действительной силой был особенно велик. Там разрушение предписанных образцов имело катастрофические последствия, дало катастрофический рост пошлости (и ее брата — хамства). Иногда эти цифры, если бы удалось их сосчитать, могли бы приблизиться к квадрату скорости развития. Разумеется, это — интуитивная оценка.

И все же ни одна волна истории не сводится к пошлости и хамству. Полные тщеславия, торопясь себя показать, даже с риском свернуть себе шею, наглые пошляки забегают вперед и захватывают место героев дня. Но часто ненадолго. Так нигилисты шестидесятых годов и нечаевцы опередили жертвенное поколение семидесятников. Так Якир и Красин выскочили впереди А. Д. Сахарова. Так выдвинулись вперед и покрасовались православные шуты. Гнойник в православном лагере оказался сегодня побольше, чем в либеральном,— потому что либеральное движение сегодня не в моде и пошлость, льнущая к моде, отхлынула от него. Людей колеблющихся, слабых, тщеславных, с неудержимым зудом писать, в либеральном движении меньше. Остались люди потверже, посамостоятельнее, показательного выступ-

[1] Впрочем, мне кажется, что эти духовные ничтожества обладали своего рода гениальностью интриги.— Г. П.

ления по телевизору от них добиться трудно.

А где мода, там и пошлость. Это не черта православия и не черта либерализма; это черта моды.

Волны западничества и почвенничества сменяют друг друга в России, как утро и вечер. И каждая волна несет пену. Но в каждой волне не только пена. Западничество право, указывая на потерю лица в диалоге с прошлым. Почвенничество право, указывая на потерю лица в диалоге с современностью. Личность формируется в смене исторических испытаний, в смене одной ответственности другой,— еще более тяжкой. А безличность шумно пузырится на поверхности.

В разных углах идут одновременно как бы два процесса. В одном углу предательство — смертнейший грех. А в другом человек предал, съел слоеный пирожок и утешился. В одном углу складывается одиннадцатая заповедь: не предай! А в другом шевелятся разнообразные попытки оправдать Иуду. Тем что без воли Всевышнего и волос не упадет с головы. Или тем, что Иисус Христос принял на себя все наши грехи. Или еще что-нибудь.

Между пошлостью и хамством

Я обмолвился, что пошлость — сестра хамства. И сразу вопрос: почему? Потому что происходят они от одних и тех же родителей — от одних и тех же обстоятельств. Начало пошлости и начало хамства — потеря предписанных норм и неумение приобрести новые, внутренние нормы. Пошлость приспосабливается к прогрессу, выдает себя за то, чего ей не хватает. Хамство откровенно бунтует. Но генеалогия у них сходная.

Одна из тенденций исторического процесса — движение от племенной и сословной индивидуальности к личности, определяющей себя целиком изнутри,— к «сильно развитой личности» (Достоевский). Но личность складывается медленно, а пошлость и хамство — как автомобили с конвейера. Если прогресс идет сравнительно гладко, индивидуальность всего только пошлеет. Если коряво — больше прорывается хамство. Модель нарисована М. Цветаевой в «Крысолове». Господство пошлости — Гаммельн. Хамство обрушивается в переполненные закрома, как нашествие крыс. Пошлость — черта сравнительно благополучной жизни. При неблагополучии пошлость легко уступает дорогу хамству. Пошлость — вялая форма лихорадки прогресса, хамство — острая (иногда летальная) форма. В некоторых странах гаммельнское и крысиное чередуются, как день и ночь (взрыв тридцатилетней войны, два века мещанства, взрыв имперского шовинизма, Веймар, Гитлер, ФРГ). Пошлость сравнительно миролюбива и допускает развитие гения (Веймар Гёте и Веймар братьев Манн), по мере сил опошляя его. Хамство вырезает Цицерону язык[2]. Но выбор между пошлостью и хамством — ложный выбор. Пошлость не спасает от хамства, так же как хамство не спасает от пошлости. Пошлость — мнимая стабильность, хамство — мнимый динамизм (мы к этому обстоятельству еще вернемся).

Пошлость комфортабельнее. Это болезнь, с которой можно ездить на курорты... Так болеют цивилизованные люди. Не то что дикари, вымирающие целыми деревнями от туберкулеза или сифилиса. И все же болезнь остается болезнью и подтачивает организм. Глядя на корчи России или Китая, Запад видит не только свое прошлое (отсталость, слаборазвитость), но и свою агонию, свое возможное будущее. Видит своих бесов, как в гипертрофирующем зеркале романа Достоевского. В конечном счете различия между странами условны и недолговечны. Общая катастрофа может все сравнять.

Запад играл первую скрипку в распространении прогресса. А сейчас Восток первенствует в распространении кризиса прогресса. Этот кризис обостряет все болезни западного происхождения и прибавляет к общему чувству бездомности, затерянности, утраты лица, захлебывания в сверхзвуковых и сверхмыслимых темпах[3] еще одну особенную, незападную болезнь: чувство неловкости в чужом культурном кругу. Отсюда два синдрома (западнический и почвеннический), две болезненные односторонности мысли. И западники, и почвенники говорят о потере лица, и они правы. Но в своих рецептах врачи расходятся. Западники предлагают найти лицо в современном окружении, почвенники — в собственном прошлом. Те и другие как-то упускают из виду, что культура живет на перекрестке, в одновременном диалоге с прошлым и современным окружением, что и прошлое, и окружающее — не свое, а только могут стать почвой, опорой первого лица, Я, совершающего выбор, что потонуть в прошлом — значит потерять себя так же, как уйдя с головой в современность.

Диалог требует двух лиц: Я и ТЫ. Не может быть диалога, если нет первого лица, нет его оценки, выбора, решимости. Безупречное ТЫ поглощает Я и становится ложным подо-

[2] См. рассуждения Шигалева в «Бесах» Достоевского.

[3] «Мы так давно обогнали медлящих проводников в вечность...» (*Р. М. Рильке*).

бием Бога, кумиром, перед которым в прахе распростерто рабство (прогрессу или почве). Живое Я опирается на свое прошлое и никому не рабствует. Жизнь культуры — это постоянное чувство напряжения, созданное вторжением чужого и отчуждением каких-то слоев прошлого, это поиски нового в старом и своего в чужом.

При медленном развитии повороты истории ощущают только немногие; они и мучаются, и вырабатывают ответ на вызов; мучается Пьер Безухов, Андрей Болконский, а Ростовы не мучаются. Но при ускоренном развитии нельзя не заметить сдвигов. История входит в частную жизнь и требует от маленьких людей того, что и большим трудно решить: решить, что здесь, теперь, хорошо и что плохо.

Как из этого положения вышел Запад? Достиг ли он уровня «сильно развитой личности» (как ее определял Достоевский)? Конечно, нет, если не говорить о единицах: о Кьеркегоре, о Швейцере, о Симоне Вейль... Только очень немногие — где бы то ни было — держат в собственном сердце своего Бога, и в эту глубину, в эту почву пускают свои корни. Только совсем немногие умеют решать, когда суббота для человека, а когда человек для субботы. У этих единиц нерушимая почва в духе, и сам дух становится основанием их свободной, разумной, нравственной и прекрасной жизни. Таких людей на Западе не больше, чем на Востоке. Даже меньше (я попытаюсь объяснить, почему). Но выше средний уровень. Есть какой-то прожиточный минимум личностного развития, способности решать, без которого парламентские и другие механизмы свободного мира не могут работать, разваливаются (как в большинстве цветных колоний, которым англичане, уходя, оставили на пробу парламент).

Нельзя освободить слаборазвитую личность. Сколько бы ни выстроить электростанций, заводов, дорог, слаборазвитая личность не выдерживает свободы, отказывается от нее, приносит ее в дар Великому Инквизитору. Легенду о Великом Инквизиторе создал не англичанин, не француз, даже не испанец, а русский — Федор Михайлович Достоевский. Он чувствовал вокруг себя ауру незавершенных, шатких, не подготовленных к свободе душ. Отчего они такие, кто их испортил, можно спорить (и даже приписывать все зло жидомасонам), но факт сам по себе неопровержим. На Западе средний человек покрепче.

Теперь разберемся, почему. Напомню еще раз, что развитие цивилизации расшатывает табу, заповеди, предписания. И вот на одном полюсе складывается личность, которая постигла дух заповедей, держит закон в сердце и может найти выношенный в сердце ответ на каждый вызов, а с другой стороны — пошлость и хамство. Происходит что-то вроде преломления луча или (более грубая модель) перегонки нефти. Вверх бензин, вниз мазут. Есть народы, совсем мало преломленные; в них господствует белый свет. До тех пор пока это так, они остаются на периферии истории. Есть народы, умеренно преломленные (или перегнанные). Крайности в них не слишком далеко разошлись, остались рациональными (например, типы фанатического аскета и жизнерадостного скептика во Франции), не дошли до бездны иррационального (как самодур и юродивый в России). Такие народы здоровее, жизнеспособнее. Один англичанин — сплин (шутили в тридцатые годы), два англичанина — бокс, три англичанина — парламент, много англичан — цивилизация; то есть один англичанин не Бог весь что, но много англичан — цивилизация.

А есть народы, слишком сильно перегнанные, поражающие то сияющей высотой, то мерзостью. Это мутанты истории, в них возникают новые духовные движения, но плоды движений пожинают другие, а сами мутанты теряют равновесие и проваливаются в бездны, которым слишком открыты.

Состояние мутанта нестабильно, и время от времени побеждает порыв к здравому смыслу и золотой середине. Но даже в золотой середине мутанты перебарщивают, и выходит эта середина неустойчивой (как состояние еврейства в земле обетованной, как гаммельнское в Германии). Мутант даже в состоянии антимутантности остается мутантом. У него другое чувство формы, чем у народов подлинно золотой середины. Бездна не вне этой формы, а внутри; от нее никуда нельзя деться.

Противоречия между народами вне бездны и народами с бездной внутри глубже и фундаментальнее, чем споры диаспоры и земли, Запада и Востока. Но ядро Запада — это народы, сдвинутые к золотой середине (англичане, французы, голландцы). Если они чем грешат, то не чрезмерной ангеличностью или демонизмом. По классификации Эдвина Рейшауэра, Германия — вне ядра Запада, это переходный тип. В некоторых случаях ее можно отнести к «правильным» (устойчивым, умеренным) нациям, в других — к мутантам. Трагизм ее истории иногда напоминает библейский. К мутантам, бесспорно, принадлежит Россия, в известном смысле —

Индия (хотя ее история скорее мистерия, чем трагедия)[4].

От евреев пришел свет в усредненный Рим, и Рим, подхватив фонарь апостолов, начал новую жизнь, а евреям досталось разрушение храма; Лютер начал реформацию: плоды ее победы пожали англичане, голландцы, скандинавы; немцам — Тридцатилетняя война. Очень может быть, что классическая русская литература пролила новый свет миру; но жизнь в России от этого не стала лучше[5]. Великие вспышки света, рождаясь в нестабильности, увеличивают эту нестабильность, доводят ее до катастрофы...

Увы, география духовных глубин совпадает с географией мерзости. Где чистая духовность Нагорной проповеди, там и грязная суета рынка. Где Иисус, там Иуда; где Экхарт и Бах, там Гитлер и Гиммлер. Где Мышкин, там Смердяков. Образцовые нации не доходят до такой мерзости, как нации-мутанты. Но без духовных вершин, подымающихся рядом с черными ямами, нельзя было бы построить нашу общую культуру. Время от времени нужен «свет с Востока». Дело «Востока» (т. е. мутантов) — выдвигать духовных гениев, а дело «Запада» (образцовых, уравновешенных наций) что-то из опыта гениев вносить в повседневную жизнь, усреднить, довести до среднего человека и распространить по всему миру, как закон. Сейчас, по-видимому, Запад нуждается в новой позиции света с Востока; а Восток — в новой волне вестернизации...

Мутанты сами по себе никогда не станут вождями человечества. Им не хватает равновесия. Их история — это история смут, тридцатилетних войн. Не дай Бог втянуть в этот хаос весь мир! Ошибка почвенников не в том, что Россия может рождать свет (может!), а в переоценке русской способности просветить среднего человека и создать светлый порядок. В самой России Мышкины и Безуховы слишком исключительны. Их реже можно встретить, чем Пиквиков в Англии; а Смердяковых — хоть пруд пруди.

Мутантам все время грозит падение, развал, разгул хамства; уравновешенным нациям — банальность, стереотипность. Поэт — не с гаммельнцами и не с крысами. Поэт — с Крысоловом.

Но, к несчастью, в жизни все перепутывается. И поэт может оказаться с гаммельнцами, как Бунин, и с крысами, как Маяковский.

В охране культуры есть опасность защиты опошленного, ждущего ломки. А в новаторстве часто проступает хамство. Пошлость хрюкает в разносной рецензии замоскворецкого жителя на «Руслана и Людмилу», в статье Романа Гуля «Прогулки Пушкина с хамом». Хамство прорывается в антикультурных страницах Льва Толстого. Маяковский — и новатор в желтой кофте хама («я сразу смазал карту будня»), и хам в облике новатора («пускай земле под ножами припомнится, кого хотела опошлить!»). Мы слишком хорошо помним, как реализовывались эти метафоры...

Мой бывший оппонент М. А. Лифшиц, видимо, очень остро чувствовал заряд хамства в новаторском искусстве. Но, к сожалению, он не учитывал, что зализанное, стереотипное, банальное, пошлое порождает взрыв хамства гораздо прямее, чем проповедь взрыва. Искусство вообще опасно. Искусство при свете совести — вечно больной вопрос. Не только для Цветаевой, для всех.

В 1965 году, споря с Лифшицем, я настаивал, что идеи модерна сами по себе не хороши и не дурны. Все зависит от того, как их интерпретировать. В интеллигентной голове новаторская идея обнаруживает свою плодотворность, а хам превратит во что-то чудовищное любую идею. Мне возражали: в том числе непротивление злу насилием? Споры заставили меня признать, что известные комплексы идей более взрывоопасны, чем другие. Что научная идеология легче может быть использована во вред, чем религиозная. И все же только легче. Если шатание умов очень велико, то взрыв может произойти и от искры черносотенной религиозности... Так не случилось в России, но именно так случилось в Иране.

Хамство возникает всюду, где норма расшатана и опошлена. Хам на первый взгляд древнее пошлости, но, может быть, его только легче разглядеть, а пошлость, пока она не разрослась, незаметна и долгие века могла действовать потихоньку, не обращая на себя внимания.

Хама сразу запомнили и встроили в миф. Пошлость осталась без имени собственного. Мне хочется исправить эту историческую несправедливость. Может быть, у Сима, Хама

---

[4] Индия не получила ничего доброго от того, что колесо дхармы докатилось до Японии; но, кажется, и ничего худого. Как неподвижный двигатель, Индия осталась в какой-то мере вне истории.

[5] Достоевского называют пророком русской революции. В некоторых революционных кругах им зачитывались. Толстого любил Ленин и прямо продолжал «срывание всех и всяческих масок». По отношению к Западу, либерализму, прогрессу оба величайших русских писателя действительно были нигилистами и сознательно подрывали почву западной традиции, в которую неловко пускала корни петербургская Россия. Русская литература и русская критика сыграли свою роль в крахе русской свободы.

и Яфета была еще такая незаметная сестра — пошлость? Может быть, почтительность Сима и Яфета немного опошлилась, и Хам был своего рода сердитым молодым человеком, новым левым, Владимиром Маяковским, восставшим против опошленного старого символизма? Без опошления норм мне трудно представить себе взрыв хамства. Без опошления Веймарской свободы я не могу себе представить поэта, сочинившего песню штурмовиков «Дрожат старые кости». У этого несчастного человека быстро наступило разочарование. Хамство не было его родной стихией. Тем более знаменательно, что оно захватило его. Или что Блок, который не был хамом, писал (чувствуя диктовку гения, водившего его пером):

Уж я ножичком
Полосну, полосну...

Без господства безличности, гениально описанной Хайдеггером, я не могу себе представить преклонения Хайдеггера перед Гитлером. Без превращения всех идей и ценностей в заигранные патефонные пластинки не могу себе представить нынешний взрыв террора.

Истина сперва становится банальной, стирается, как монета, долго ходившая по рукам. Еще можно разглядеть, где орел, где решка и чего монета стоит. Стершиеся две копейки стоят не меньше, чем новенькие. $2\times2=4$ остается истиной. Не сотвори прелюбы остается истиной. Но потерян внутренний смысл: не давай полу власти над умом, минуя сердце. Держи Бога в сердце и сердце в Боге. Держи невесту в сердце, как образ Божий... Осталось предписание, на которое сердце перестало откликаться. Монета стерлась, не видно ни орла, ни решки. Безличность, пошлость. И поэзия восстает против пошлости.

Ах, Господи, если бы Хам от рождения был черным! Но от рождения он бел и только постепенно чернеет. Хам — сын беззаботного пьяницы, забывшего, что истины надо рождать заново, не надеяться, что они и без нас пребудут. Без нас, если не перечеканивать монету, все сотрется. Все станет сперва банальным, потом пошлым — и откроется дорога хамству. Одна из самых важных задач воспитания — обновлять заповеди, рождать заново «не убий», «не лжесвидетельствуй», «не предай»...

Пошлость и хамство — цена за взрывное развитие личности. За философию Сократа. За речи Демосфена. Личностью становятся единицы, хамами — десятки, пошляками — сотни. И в конце концов пошляки попадают под власть хамов и создают культ величайших, гениальнейших хамов. В свободных странах пошляки обожают певцов и кинозвезд. В тоталитарных они обожают своего дуче, вождя, фюрера.

На Западе опошленная добропорядочность еще удерживает взрыв хамства. На Востоке — непобедимый блок пошлости и хамства. А личность? Личность всюду в обороне; и едва хватает сил сопротивляться. Стоит ли игра свеч? Держать ли нам еще знамя свободной личности или бросить под ноги победителям? Где гарантии, что общая свобода не приведет к новым взрывам низких страстей, что чувство ответственности вдруг вырастет, расширится и все спасет? Что новый шаг вперед ничтожно малой кучки не вызовет новых неожиданных последствий похуже прежних?

Остается одно — верить. И я верю, что сильно развитая личность стоит выше всех издержек, что она сама — смысл и свет. И свет во тьме светит, и тьма не объемлет его.

1981—1990

Переписка с читателем

Рассматриваемый массив программ отечественного производства за 1989—1990 годы насчитывает 286 названий фильмов. Обращает на себя внимание катастрофический рост фильмов драматической жанровой направленности. В 35 % всех советских фильмов герои гибнут, либо кончают жизнь самоубийством, либо полностью деградируют как личности. По предварительным данным эту продукцию посмотрят около 40 % всех зрителей.

* * *

Негативное отношение к жизни, действительности, человеческим взаимоотношениям, нагнетание страха, отчаяния, отражение насилия присутствуют в 82 % советских фильмов. Соответственно, только 18 % картин содержат элементы нравственности, порядочности, доброты и любви.

(Из справки ВПТО «Союзкинорынок» для коллегии Госкино СССР)

Дайте маленькую веру!

В индийском кино среди прочих грехов есть такой — высмеивать богатых и выступать на стороне бедных, выставляя богатых злодеями, а бедных — невинными и хорошими. Нечто подобное, старомодное и прямолинейное присуще и нам, когда в спорах мы категорично утверждаем вслед за известной формулой «покупатель прав» — «прав зритель» или «прав режиссер», склоняясь то к одной, то к другой крайности.

Я не золотую середину пропагандирую, которая вместо золотой мне все равно кажется серой. Я о другом. Создается такое ощущение, что хотя кинематографисты сегодня и держат руку на пульсе времени, но далеки от чувствования ситуации. Да, есть «белое», есть «черное». Но сегодня, когда «все смешалось в доме Облонских», есть еще и «соленое». Об этом почему-то мало кто думать хочет.

Я из глубинки. Не оттуда, конечно, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», но все же... Может быть, потому здесь острее чувствуются волнующие проблемы. Волнующие? Кричащие! Как при зубной боли; сначала терпимо, потом — хоть на стенку лезь.

Сегодня в нашей жизни наступил такой момент, когда организму надо дать «передышку», когда нужно остановиться в потоке (опять — поток!) нигилизма, вдохнуть побольше чистого воздуха, оглянуться на красоту цветка, полет птицы, шорох ветра — все то, к чему нас, «однодневок», призывал Бунин. И помочь «отдохнуть» нам должен кинематограф. Не может человек все время работать на перестройку, ему нужно еще и просто жить — ходить в гости, влюбляться, рожать детей, любоваться всполохами неба... Кино — хорошая подкормка для чувств. Оно может вызвать катарсис, а может, и рвотные приступы. Во всяком случае, все, что сейчас выходит на экран, можно назвать прекрасным сопутствующим средством для усиления депрессии. Всегда поражаюсь тому, как уродливо деформируется все то, что попадает на нашу почву, ибо мы, русские, не знаем чувства меры. Если гулять, то непременно так, чтобы баньку спалить, если правду-матку — так в глаза! А еще лучше на макушку, да беспрерывной капелью, и чтоб долбила, долбила...

«Когда чего-то много, то это уже смешно». Верно. Только вот смех может оказаться очень горьким.

Уважаемые художники кино! Потоком у нас делают ужасную обувь. Вы же — ху-дож-ни-ки! И с чего это вы вдруг решили, что если в картине «много Брежнева», или «много Сталина», или с избытком «перестройки», то успех ей обеспечен?! Ну, сколько ж можно про шинель!

Напрочь забыто, что кино еще и развлекательное, зрелищное искусство. Отдавайте право «писать историю современности» кинодокументалистам. Нет, проблемы дня должны быть и в игровом кино. Пусть будут, но на уровне «Премии» Микаэляна! Сделайте фильм о вечном — о красивой любви, о счастливой семье, о верной дружбе. Нет таковых? Так придумайте, солгите, наконец. Знаете, как в медицине — ложь ради спасения. Наши заблудшие души вызволять из беды надо. Что мы в беде — мы и сами знаем. Замучали «концовки», уводящие в никуда. Дайте хороший фильм с хорошим героем и счастливым финалом! Почему у нас не исследуется феномен индийского кино? На днях с дочерью посмотрели советский фильм 50-х «Весну на Заречной улице», так несколько дней радости было, как от встречи с радугой.

Нет, я не против перемен, более того, мои многие газетные публикации из разряда «перестроечных», но я очень опасаюсь, как бы вместе с водой мы не выплеснули и младенца. Переоценка ценностей страшит еще и потому, что «старое» в цене уже упало, а новое еще либо не оценено, либо ему три копейки в базарный день.

Дайте передых! Дайте возможность выжить! Дайте маленькую веру! Ведь кино обладает огромной воздействующей силой. От имени всех наших зрителей прошу: спа-си-те!

Ольга Полозова,
киновед, выпускница ВГИКа 1988 года
пос. Заводской Приморского края

Игорь Лукшин

Мифология «черной волны»

На недавнем «круглом столе» в Болшево, где обсуждались проблемы независимого кино, прозвучал упрек: это кино не имеет собственной эстетической программы. «Независимые» охотно согласились. Мы, мол, объединялись не для того, чтобы придумывать концепции и делать искусство, наша цель — рвать цепи, быть свободными.

Да, эстетической программы нет, но общность эстетической платформы «независимых» несомненна, хотя она и не декларируется. Но только ли «независимых»? Поборники рынка, адепты коммерческого кино и те, кто пока еще работает под эгидой государства, снимают в одних и тех же павильонах. Будто по закону сообщающихся сосудов уравнялись и сюжеты, и эстетика, и герои «независимого» и «зависимого» кино, накрыв зрителя единой «черной волной». Но дело, видимо, не только в том, что «чернуха» оказалась остро заразным заболеванием, превратившимся в эпидемию. Важнее понять, по какой причине наше кино оказалось столь восприимчиво к этой заразе.

Как известно, киножанры, а иногда целые направления в кино опираются на мифологию, существующую в массовом сознании. Жизнь, переработанная мифологией, делается обозримой и предсказуемой. Поток отношений, охваченных мифологией, становится осознанным и пережитым. Сама же она, обновляясь в результате вторичной обработки киноискусством, может заражать и увлекать, но может и застыть, превратиться в набор клишированных ситуаций, действий и героев.

Сравнительно недавно многие видели и слышали по «ящику» откровения творцов фильма «Бля». Слово это — будто фирменный знак нового советского кино, его идеологии и эстетики. Мы наблюдаем бурный прорыв на поверхность низовых, доселе вытесненных пластов языка, культуры, социального бытия. Агрессия низовой культуры — процесс, типичный в периоды революционных вспышек. Аналогичную типологию можно проследить во времени и у нас в стране, и за ее пределами. Однако нынешняя «черная волна» имеет свою специфику, коренящуюся в родной истории,— она берет начало в лагерной мифологии.

Соцлагерная эстетика возникла не на пустом месте — она укоренена в нашей жизни трагическим опытом ГУЛАГа да и всем стилем казарменно-коммунального быта с присущим ему культом насилия коллектива над личностью — от детского садика до войсковой части, где процветают так называемые «неуставные отношения». Прибавьте к этому статистику, согласно которой в стране ежегодно регистрируется около 2 млн. преступлений, а по городам и весям гуляет шестимиллионная армия бомжей, и бытующая с некоторых пор шутка: «Все мы из одного соцлагеря» не покажется слишком большим преувеличением.

Доперестроечный советский кинематограф по понятным причинам нехотя и робко касался негативных сторон жизни. Экран чуждался «ўрок» и «зэков». Лишь в годы оттепели появилась знаменитая тройка героев Л. Гайдая, затем «джентльмены удачи» в фильме А. Серого. И хотя непрестижные герои даны здесь в максимально сниженном, даже окарикатуренном виде, массовое сознание отреагировало на этих полублатных персонажей с активностью, которая дает повод говорить об идентификации.

Лишь «Калина красная» представила лагерную мифологию цельным явлением, сомкнув ее с фольклорными истоками. В картине Василия Шукшина содержатся все основные мифологемы, перешедшие — порой на нулевом художественном уровне — в современную «чернуху». Встреча со свободой, свидание с матерью, расставание с корешами, почти случайное знакомство с женщиной, пирзастолье, схватка с бандой, не желающей отпускать «своего», короткая жизнь на воле и

И. П. Лукшин — культуролог, кандидат философских наук, сотрудник ВНИИ киноискусства. В «Искусстве кино» печатается впервые.

гибель героя, ответная месть побратимов или подельщиков — эти мотивы постоянно встречаются в фильмах «черной волны».

В «Калине...» опоэтизирована утопия вольной жизни. Это жизнь, слитая с природой, своеобразный руссоизм. Воля противопоставлена городской «неволе». Противопоставление «воля — неволя», структурообразующий принцип шукшинской эстетики, в модифицированном виде унаследован «черной волной». Похоже, эта оппозиция становится экранной метафорой перехода общества от от тоталитаризма к демократическим свободам.

«Черная волна» — порождение урбанизма. Она равнодушна к природному миру и осваивает прежде всего городскую среду: трущобы, подвалы, свалки рифмуются с ресторанами, валютными гостиницами, подпольными притонами.

Оппозиция «воля — неволя» интерпретируется по-разному в зависимости от места действия: по ту или по эту сторону колючей проволоки.

В лагерном варианте герой, попавший в тюрьму за стремление жить по правде, и в местах заключения остается верен своим принципам. Так в «Беспределе» И. Гостева, в фильмах «А в России опять окаянные дни...» Б. Василькова и «Кому на Руси жить...» М. Ведышева. Последний ближе всего подошел к шукшинскому прообразу, и актер А. Булдаков, играющий главного героя, «неукротимого», «бешеного», «анархиста», заставляет временами вспоминать Егора Прокудина.

Тускло освещенные нары, разрисованный пахан, угрозы и издевательства воровской элиты, схватка с ней и побег — таков образ и сюжет «неволи». Но и на воле герою нет счастья в жизни: сходит с ума жена, умирает мать, исчезает старший сын, прикинувшись самоубийцей.

Шукшинская «Калина...», несмотря на гибель героя, даровала нам катарсис, а с ним надежду и веру в образе женщины по имени Любовь, озаренной теплым огнем русской печки. Здесь же хрестоматийный некрасовский вопрос: «Кому на Руси жить хорошо?» предполагает однозначно пессимистический ответ. В этой надсознательной авторской установке — коренное отличие «черной волны» от картины, к которой так или иначе восходит экранная мифология лагерной темы. В лагерных сюжетах и образах легко прочитывается нигилистическое сознание современного горожанина, изверившегося и озлобленного.

Действие картины «А в России опять окаянные дни...» в основном разворачивается в сталинском лагере. Лента вводит в оборот новый пласт лагерной экзотики: изнасилование офицером охраны женщины, приехавшей навестить мужа, узника этого лагеря; продолжительные роды в бочке с водой, а также убийство уголовниками фискала. Офицеры-вохровцы пьянствуют, играют в карты и тут же за ширмой предаются блуду с женой начальника, истязают заключенных, доносят друг на друга. Этот жуткий каталог лагерной тематики временами невольно превращается в самопародию.

В городском варианте на первое место выходит коллизия «свои — чужие», «менты» — не «менты». Но борьба ведется чаще всего не между «ментами» и «своими», а между двумя бандами, как в «Ворах в законе» Ю. Кары, или между отщепенцем и друзьями-подельщиками, как в «Катале» С. Бодрова. Граница между «ментами» и «своими» размыта так же, как между честным человеком и преступником.

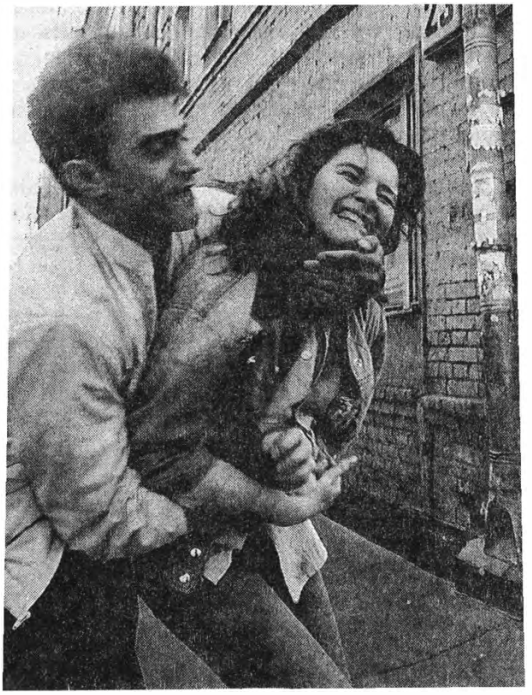
В картине М. Аветикова «Савой» простой инженер Сергей Гусев (его неординарно играет В. Стеклов) во время командировки случайно отстает от поезда и попадает в руки банды, продающей «рабов» для тяжелых работ в каменоломнях другой шайке. Сергей принимает правила игры, не задумываясь, попадает из одной переделки в другую, перевозит, сам того не зная, наркотики, чуть не женится на девушке, живущей в немецкой колонии в Казахстане, попадает в тюрьму, расправляется с убийцей друга, партийным чиновником. Пока сам не погибает от пули милиционера в Москве.

Единственным средством, разрешающим все противоречия в этом мире, служит самосуд, насилие. Драка — наиболее используемый структурный элемент «черного» советского фильма.

Действия персонажей мотивированы нецивилизованными, первичными инстинктами — ярости, мести, жажды (алкоголя, наркотика) и т. п. Отношения дружбы и полноценной любви почти утеряны. Герои самоутверждаются через физическое насилие. Мотив нравственной победы личности, определяющий мотив гуманистического искусства, вообще не фигурирует в фильмах этого ряда.

Черный жанр в современном варианте — это по преимуществу то, что американцы называют «мужской фильм». Его типологический сюжет — охота человека на человека, как, например, в классическом «Грязном Гарри». Эта модель просвечивает в фильме «Дураки умирают по пятницам». Картина Р. Фрунтова интересна тем, что оперирует

«Калина красная»



«Авария», дочь мента

практически полным набором упомянутых мифологических ситуаций: тут и тюрьма, и встреча со свободой, и случайное знакомство с женщиной, и даже деревенский дом — осколок шукшинской утопии природного мира. Здесь герои — вчерашний зэк и интердевочка проходят через очищение, предаваясь любви в русской бане.

Отношение к женщине — наиболее уязвимый пункт эстетики черного кино. Женщин убивают и насилуют где угодно — на лестничных площадках, чердаках, в подвалах, сараях, автомобилях, на улице, складе, почте, в чистом поле. Женщина в этом кино даже не объект мужского шовинизма. Она — символ угнетенной личности.

Акт насилия не доставляет никакого удовольствия преступнику. Это проекция мести угнетенного сознания существу, еще более зависимому. Авария, дочь «мента», в одноименном фильме М. Туманишвили стала жертвой насильников, мстящих отцу. В «Супермене» В. Харченко следователь-неудачник, преодолевая чувство бессилия перед высокими покровителями преступников, издевается над своей бывшей любовницей, предавшей его. В «ЧП районного масштаба» С. Снежкина комсомольский лидер прямо в кухне «имеет» любовницу, выпуская пары после перенесенного стресса. В картине «Дрянь» А. Иванова банда торговцев наркотиками убивает сестру афганца, а в фильме В. Дудина «Под небом голубым» девушка-наркоманка кончает самоубийством, напустив в подвал кипятку. Тенденцию эту подтверждает и картина Н. Хубова «Тело», жестокая мелодрама, где отношения мужчин и женщин так запутаны, что впору вызывать на помощь зрителю Шерлока Холмса с доктором Ватсоном.

Герой однажды заходит с букетом цветов в почтовое отделение, где служит его подруга, чтобы помириться с ней после того, как он избил ее, заподозрив в измене. Выяснение отношений заканчивается тем, что с помощью друга он насилует возлюбленную прямо на столе с телеграфными бланками.

В фильме есть набор сильно действующих аттракционов: гибель одного из героев во время пожара, самооговор героини, ее осуждение и, наконец, баня в женской тюрьме. Есть еще городской сумасшедший, свадьба, заканчивающаяся грандиозной дракой. Но в целом восприятие картины граничит с реакцией на эффектный номер фокусника: во дает! Тема любви-вражды, страсти-мести, взятая как повод для монтажа шоковых эпизодов, ставит под сомнение нравственный смысл картины.

Мифология, продуцирующая эстетику «черной волны», неистребима в душе народа, все эти годы прожившего за железным занавесом в стране, где право оказывалось неизменно на стороне властей предержащих. Сознание, пропитавшее всю общественную атмосферу, сформировалось под влиянием тотальных запретов и ограничений, закрепивших каждого человека на отведенном ему социальном шестке. Десятилетиями воспитывающаяся покорность власти и сегодня заставляет миллионы людей безропотно стоять в очередях к магазинным прилавкам или кассам Аэрофлота под номерами, написанными на ладонях. На одном полюсе — обезличенные «номера», на другом — анонимные чиновники, постоянно регулирующие границы разрешенного, которые то приоткрываются, то закрываются, провоцируя агрессию одних и апатию других.

Перестроечный экран отражает эту двойственную реакцию на волюнтаристские ограничения. На одном конце репертуарного потока — кровавый беспредел, на другом — полная безысходность персонажей («Чернов» С. Юрского), их крайняя пассивность («Наутилус» В. Шамшурина) или — больше того — рабское служение героев порядку и наслаждение властью («Слуга» В. Абдрашитова).

Чем скорее общество будет эволюционировать в сторону общечеловеческой морали, тем более гуманными будут фильмы, тем скорее будет трансформироваться «черная волна», извлекая нетронутые слои мифологии, возможно, даже воспаряя над ней. И, видимо, это время не за горами, если судить по фильму В. Наумова «Десять лет без права переписки».

Боевой офицер (Б. Щербаков), вернувшийся в послевоенную Москву, хочет отомстить доносчику, отправившему на смерть его отца. Герой, считавший государство «своим», а доносчика — «чужим», под влиянием друга по кличке Татарин (в колоритном исполнении А. Панкратова-Черного) постепенно прозревает. И понимает, что он «свой среди чужих». Лихо сделанная А. Кабаковым обработка сталинско-уголовно-политического фольклора основана, как заявлено в титрах, «на слухах и сплетнях» того времени. Правда, режиссер, играя мифологемами, иногда выдает их за историческую реальность. Зато здесь предпринята попытка создать образ героя. Ведь для «черной волны» характерен едва ли не программный отказ от героя — его место прочно занял «антигерой».

Это обнадеживает. «Хэппи энд» в американском кино структурно оформился во времена «великой депрессии». Тогда же возник и гангстерский фильм, в котором зрители могли четко отличить «своих» (стражей закона) от «чужих» (преступников).

«Кому на Руси жить...»

«Черная волна», порождаемая в немалой степени коммерческим расчетом, теряет аудиторию. Зачем людям «чернуха», когда ее и так полно в жизни, достаточно взять любой номер «Московского комсомольца» и там прочесть, например, такое: «В г. Железнодорожном Московской области на «знаменитом кучинском пятачке», известном местным жителям так же, как «ночной коммерческий центр по продаже спиртных напитков», средь бела дня, в 17.00 состоялась перестрелка. По показаниям свидетелей, спешивших в это время домой, в ней замешаны неизвестные лица и люди в милицейской форме. Пострадавших нет. Ведется следствие».

Может быть, пришло время нашему кино, наконец, понять, где свои, где чужие. Десятки картин, в которых варьируются тождественные ситуации, типажи, отношения, мотивы и поступки, поставлены будто бы одним анонимным режиссером. И режиссер этот — наше коллективное сознание, завороженное мучительным желанием покончить с раздвоенностью, стереть границу между маской и лицом.

Любовь Герасимова

За гранью добра и зла

Не знаю, у кого как, но в моем сознании понятие «кооперативный», «кооперативное» существует не без этакого визуального оперения. Может, виной тому петушиный дизайн киосков, а может, сплошная «варенка», анилиново-яркие шнурки и аляповатые клипсы, в облике нашей толпы решительно стершие модную линию «от Кардена» ли, «от Зайцева». Первые «кооперативные» фильмы чаще всего тоже облачены в зрелищную униформу ларькового шика — броскую, грубую, выдающую прежде всего стремление к легкой наживе. Но против ожиданий автор сценария и режиссер фильма «Грань» Н. Репина заявила, что во главу угла ставит отнюдь не коммерческие расчеты: «Нам бы очень хотелось, чтобы зрители, посмотрев картину, задумались о своей жизни, о тех, кто рядом с ними, попытались бы стать гуманнее, добрее, человечнее» («Вечерняя Москва, 1990, 10 июля). Что ж, при сегодняшних нравах — кинематографических в том числе,— замешанных на ажиотаже первоначального накопления капитала, признание это, что называется, дорогого стоит. Но как же на деле реализуется соответствие этим гуманистическим, а не меркантильным целям?

Если просто пересказать сюжет, то обнаружится, что в фильме на каждый кадр, каждый сантиметр пленки приходится запредельное количество воспаленного жизненного материала, такой фактуры, которая охотно подается в анонсах по поводу этого фильма как шоковая. Судите сами: в составе событий задействованы и супружеская измена (главный герой, которого играет А. Лицитис,— врач-реаниматор, у него роман с журналисткой (Е. Финогеева), собирающей материал в его отделении), и кошмарные видения потрясенной изменой жены героя (О. Сирина) — вырванные глаза и кровоточащее сердце на ладонях; огромное количество неудачных самоубийц в отделении реанимации, где происходит действие. Прибавьте сюда больничные будни: не только врачебные обходы с подробным оглашением историй болезни, но и антураж — капельницы, промывания желудков, каталки с покойниками и т. п. Вот хотя бы сцена, которая следует сразу же за прологом в церкви (где пытается избыть свое горе жена врача). Страшный крик, бежит голая женщина (да нет, не то, что вы подумали, женщина немолода и непривлекательна), кидается на решетку ограждения... Несколько человек из персонала с трудом справляются с ней, помещают обратно на койку, успокаивают и «фиксируют» — так, как это принято делать с буйными душевнобольными. Подробности вроде бы не подаются специально, но все-таки камера выхватывает эту мизансцену не в эстетически выверенной композиции, а пожирает «киноглазом» все натуралистически воспроизведенные подробности приступа шизофрении. Отношение к героине, видимо, по расчету автора, должно определяться тем, что эта женщина, как мы узнаем, отрубила голову своей шестилетней дочери. Но ведь объект демонстрации здесь — больной человек. Для рассмотрения предлагается непосредственно физиология, патология болезни, а не те причины, в связи с которыми только и уместно было бы поднимать вопрос о предъявлении счета, об ответственности. Но ни на какие социальные или психологические корни, плодом которых стала коллизия с этой больной и виденная нами сцена, нет и намека. А сама сцена дана не в образном, иносказательном, знаковом отображении, а по протокольному принципу, один к одному. Если даже этот эпизод не документальный, то уж точно документализированный, как бы не игровой. Больная болеет, медики работают... А камера — что? Обличает? А тот ли это случай? Все равно, как ни прикинь, на первый план выступает самоценность «жареного» зрелищного

«Грань»
Сценарий и постановка Н. Репиной. Оператор В. Шевцик. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Я. Потоцкий. Производство ТПО «Катарсис», 1989.

материала... Иной мотивации эта сцена, увы, не обнаруживает, хотя это и не совпадает с заявлением режиссера, приведенным выше.

Н. Репина стремится организовать течение внутрикадрового времени как иллюзию реального: параллельно с историей любовного треугольника, которая движется к суицидальному итогу, выстраивается будничный ход больничной жизни. Поступление больных, лечение, выездная торговля для сотрудников, чаепитие в ординаторской, футбольный матч с «мальчиками из психосоматики»...

В калейдоскопическом мелькании тасуются и афганские ветераны, и жертвы последствий радиации, и одинокая старость, и церковный антураж не забыт, и ворожея промелькнет, и о вырождении нам намекнут, и об извращениях напомнят... Мы словно бы озираем «анамнез» болезней общества. А ко всему этому своду клинических ужасов пристегиваются главные герои с их личными проблемами. Но проблемы оказываются камуфляжем, потому что герои, в конечном счете, осуществляют единственную возложенную на них функцию — двигают сюжет от эпизода к эпизоду.

А фильм, подобно многим другим сейчас, похож на комнату, заваленную атрибутами, образчиками социальных проблем, которые под кинопером и киноглазом лишаются своей живой диалектики. Вот и здесь создан не образ нашей действительности, а ее слепок, оттиск. Такое впечатление, будто налажена технологическая линия, штампующая «отражение» наших социальных язв. Причем эти язвы, как бесконечную периодическую дробь, можно громоздить и громоздить. Их поток не выделяет из себя никакого предела, вокруг которого организовывался бы художественный отбор. Воздействие на зрителя происходит исключительно за счет повествования, событийной канвы. Иными словами, не важно, как, а важно, что. Но я полностью разделяю точку зрения Ф. Альбера, французского киноведа, заметившего, что позиция зрителя (которую так жаждет сформировать Н. Репина по ее словам), организуется формой фильма.

Так что же в ткани этой киноленты может помочь стать «гуманнее и добрее»? Неужели облик фильма — натуралистически-физиологически-очерковый, с упором лишь на повествовательные возможности звукоизображения? Ужасы этой картины по декларируемым этическим соображениям лишены какого бы то ни было кулинарного блеска и шика американской коммерческой жанровой продукции (но это не значит, что они лишены установки на самодовлеющую зрелищную зазывность). Однако не совпасть с эстетикой кооперативных ларьков — это еще не значит предложить ту самую кинематографическую формулу и действенное решение, с помощью которых удастся вызвать именно «чувства добрые».

Могут сказать: внешнее правдоподобие «Грани» — не от художественной недостаточности, а сознательно выбранный внутренний закон. И правда, внешне это выглядит вроде бы и так: все показано как есть, то есть налицо принцип отражения жизни в формах самой жизни. Но в жизни такой концентрации физиологически отталкивающих зрелищ, гноя и блевотины (в прямом смысле) на один квадратный сантиметр экрана нет. Даже для врачей в реанимации поток боли, судорог, шоковых состояний существует в более разреженном виде — хотя бы в психологическом плане[1]. Может быть, глаза медиков видят болезненные проявления в таком же количестве (а то и в большем). Но это все-таки специфический медицинский угол зрения, а не художественный. А у этого последнего есть свои особенности и свои достоинства, преимущества и возможности, которые не совсем заслуженно и справедливо игнорируются кинодеятелями наших дней. Пусть «антихудожественность» — это как бы сознательно выбранный принцип фильма. Но ведь эта картина не документальная, а игровая. Так что же ей стыдиться своей природы? Да и зачем выбирать такую форму кинематографического высказывания, чтобы потом камуфлировать, преодолевать ее?

Если бы посыл «воссоздать всю сложность жизни» был серьезен, принцип правдоподобия осуществлялся бы не понарошку. Возможно, это побудило бы влезть в эту самую жизнь поглубже на содержательном уровне, а не скользя по поверхности шокового антуража. Тогда удалось бы нащупать более глубинные, сущностные истины, чем это удалось в фильме. Условность поверхностного правдоподобия не раскрывает диалектичность жизненного процесса.

Мне могут возразить: это, мол, наши умственные построения. Пусть-ка фильм покажет себя в кинозале в непосредственном контакте со зрителем. Если даже с теоретической точки зрения в «Грани» не все концы с концами сходятся, то, может быть, в чувствах добрых, по поводу него возни-

[1] Правда, в фильме «отыграна» и разрядка: чего стоит кутерьма вокруг предполагаемой выездной торговли французской косметикой в морге! Или вот эффект: истошный крик практиканта-болельщика: «Гол!» — накладывается на эксцесс со стороны очередного самоубийцы. Таков уровень юмора автора.

кающих, оправдывается его эстетическая данность!

Нуте-с, так что же зритель?

Смотрела я фильм на рядовом сеансе в рядовом кинотеатре на окраине Москвы. Реакция зрителей с первых же кадров, как ни печально для авторов, была очень далека от того, чтобы можно было бы принять ее за реакцию тех, кому повернули глаза зрачками в душу. В зале не было ни гнетущей тишины осознания, ни растревоженности внутренней очистительной работой. Шок? Да нет, уверяю вас, легкое замешательство на первых порах, пока разворачивалась реанимационная экспозиция и заявлялись правила игры, не больше. Но небезынтересно для съемочной группы было бы узнать, что скоро все происходящее на экране, вся эта тяжелая и, главное, правдивая история стала восприниматься как занятная, пусть несколько непривычная до сих пор, но забава, нечто вроде аттракциона. Как будто у мелькающих на экране фигур и картинок и нет никакой проекции на реальность. Зал упорно не узнавал на экране себя.

Таким образом, мои теоретические расчеты подкрепились немудреной житейской практикой по крайней мере того сеанса, на котором я присутствовала. Думаю, что опять-таки дал себя знать парадокс нашей жизни, за который вот бы уцепиться творческому воображению! Да, нравы упали — это установленный социологический факт. И самый распад к тому же приобрел такие формы и проявления, о которых еще 10—15 лет назад, может быть, и слыхом-то не слыхивали. Но при всем при том многое как-то исподволь указывает на то, в чем права, очевидно, Ингрид Бергман: «Большинство людей, по-моему, самые простые, обычные существа, они, может быть, не всегда добросердечны, но и не жестоки до такой степени».

Но чаяния Н. Репиной по привитию публике высоких нравственных привычек не просто не увенчались успехом. Есть результатец и такой, который воспринимается более сложно. Привожу по записи список эпизодов, которые вызвали в зале наибольший прилив энтузиазма: припадок шизофрении — смех в зале; санитар, перевозящий покойников, взявшись за ручки каталки с лежащей на ней только что скончавшейся больной, говорит: «Поехали!» — смех в зале; выездная торговля в морге — смех и аплодисменты; в кадре — человек, попытавшийся сам себя поджечь,— смех; крупный план выбросившегося из окна (перебинтованный череп, черные круги вокруг глаз) — смех; попытка труположества, предпринятая санитаром-возчиком,— хихиканье; у доставленного в отделение алкоголика из портфеля выкладывают батарею флаконов с одеколоном, который он и употребил «до того»,— фонтан смеха; наконец, апофеоз зрительского энтузиазма пришелся на долю девчонки с прической типа «ирокез», с татуировками, в полубессознательном токсикоманиакальном состоянии сыплющей прибаутками на смеси сленга и «фени». Ее появление среди задремавших врачей, когда она обнажила формы тощего цыпленка и скомандовала: «Мужики! Подъем! Потрахаться никто не хочет?»,— было встречено только что не овацией.

Между тем эпизод, очевидно, подготовлен Н. Репиной как своего рода «мертвый номер»: все, что вы видели, мол, до сих пор, было еще цветочки, а вот вам и настоящая ягодка — исчадие вашей неправедности. Сегодняшний, синхронный вариант той самой юности, которая — возмездие. А зрители смеются... Да и то сказать, их тоже понять можно. Когда студент-практикант застает санитара за подозрительными манипуляциями над трупом больной, свой «катарсис» он разряжает над умывальной раковиной. А если фильм провоцирует не столько чаемое режиссером духовное брожение, сколько реакцию прямого физиологического отторжения? Но в зрительном зале раковин нет... Так что остается смеяться!

Но найдете ли вы мазохистское удовольствие, созерцая поток мерзостей, идущих с экрана, нет ли,— это не принципиально. А принципиально то, что тот путь воздействия, который избран в фильме, для выполнения декларируемой задачи нефункционален, художественно нецелесообразен. В архитектурном пейзаже нельзя определить точную величину здания, если не изображена задающая масштаб единица — фигура человека. Так и в тексте этого фильма, в его ткани не задано никакого масштаба человечности — нет никакой такой «фигурки», по соотношению с которой весь этот бедлам воспринялся бы как образ отклонения от нравственной нормы. Как что-то такое, что надо преодолевать, от чего надо очищаться путем катарсиса.

Применение выразительных средств, не соответствующих сверхзадаче,— это просчет не просто эстетический, по линии ремесла. Он имеет философское обоснование. И коренится в эстетическом отношении многих наших кинематографистов к действительности. Изрядное количество современных фильмов приводит к парадоксальному умозаключению, что режиссеры воспринимают реальную жизнь как нечто прикладное к корпо-

ративной, студийной практике, конъюнктуре. Прагматически они видят в процессах жизни сырье, из которого можно делать кинематографические кубики. Вспомогательную фактуру, из которой компонуется текст фильма. Но бытие — даже наше, больное,— это все-такие нечто большее, чем полуфабрикат для кинопроизводства. Если всерьез всмотреться в жизнь с желанием постичь ее, станет заметно, что драма нашей духовной ситуации в том и состоит, что у людей утратилась способность ощущать, осознавать нравственное как четкую форму, контрастно отличающуюся от формы безнравственного (о сути и говорить не приходится). Стерто ощущение той самой грани, о которой говорится в названии фильма,— грани различия между достойным и предосудительным. Каждый день можно невооруженным глазом наблюдать жизнь наших современников как действо, в котором многие не улавливают качественную разницу между приличным и постыдным; у нас во многих умах и душах спутаны живой человек с предметом манипуляций, страдание со смешным аттракционом, яркая жизнь с дешевым блеском фарцы, престижное потребление с «роскошью человеческого общения», даже полотно экрана с постельной простыней, к примеру. И вот как в жизни утрачены смыслоразличительные ориентиры, так и в фильме не заботятся о контрапункте, необходимом здесь по элементарным законам компоновки текста.

Конечно, построить диалектическое противоречие — задача, которая требует несравненно более высокого уровня профессионализма, чем умение сделать просто оттиск, матрицу. Фильм как модель реальности не отвечает законам органической жизни, которым отвечает эта самая реальность. И зритель потому-то адаптируется к этому фильму просто как к трюковому зрелищу.

Е. Марголит

Чур, не игра!

Детское кино — это кино, где сюжетом является игра. То есть пространство игры и пространство сюжета полностью совпадают. У нас же в многочисленных картинах о детях (подчас просто великолепных — выхватываю наугад: «Сережа», «Девочка и эхо», «Красавица», «Черная курица, или Подземные жители») игра — только лишь материал фильма, сюжет которого не очень-то считается с правилами игры. Поэтому главная роль в нем принадлежит не персонажу, не ребенку, а — камере. Между тем в нормальном детском кино именно играющий герой является полноправным строителем сюжета, его субъектом. Весь окружающий мир он превращает в своих партнеров. Партнерами оказываются люди, предметы и главное — зрители в зале.

Помнится, лет двадцать назад устроили социологи анкетирование детей, посмотревших «Морозко». И обнаружилась любопытнейшая вещь: самым симпатичным (и потому — самым главным героем картины — дети назвали... Бабу-Ягу. Почему? — Потому что «смешная». А наделенная всеми мыслимыми добродетелями Настенька, наоборот, не понравилась: «скучная она». Итак — «Морозко» для них — картина про Бабу-Ягу, «Айболит-66» — кино про Бармалея. А как же воспитательный момент? А воспитательный момент, увы, ускользает. Это мы, взрослые, вычитываем оттуда иронический пассаж про «царицу полей», про то, что «это даже хорошо, что сейчас нам плохо». Нам предоставлена эта возможность. Но если ничего

«До первой крови»
Сценарий Г. Остера. Постановка В. Фокина. Оператор А. Гарибян. Художник В. Ярин. Композитор Г. Гладков. Звукооператор В. Приленский. Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1989.

такого мы не вычитаем — вещь не обессмыслится, не исчезнет. Ибо любой «взрослый» смысл будет частным случаем смысла глобального, который ребенок не просто вкладывает в игру — этот смысл она для него несет в себе изначально. Мы — про социальные проблемы, а дети — про мироздание.

Я знал девочку лет двух, которая рассказывала «Красную шапочку» так:

«До первой крови»

«Жила-была маленькая девочка. А потом она пошла в лес». И все. Что было дальше, она знала превосходно, но для нее это уже было несущественно: главное произошло. Маленькая девочка (маленькая, как она сама) одна преодолевает громадное пространство — лес. Конечно, для нее это уже сюжет, и сюжет глобальный, это — без иронии — ее «Одиссея». Если девочка одна, а лес так громаден, то чего только не может случиться по пути, и встреча с волком — в том числе.

Когда какой-то разгневанный читатель обвинил Корнея Чуковского в том, что он в своей «Путанице» дезориентирует детей, внушая им совершенно нелепые вещи, типа «свинки замяукали... кошечки захрюкали», мудрый автор «От двух до пяти» пояснил, что ребенок получает удовольствие от «перевертышей». В игре он закрепляет то, что усвоил на практике. Но коль он усвоил, что мир велик, а он мал и должен миру подчиняться, то в игре он обязательно строит мир «от обратного». В игре он учится свободе. Потому и Бармалей, и Баба-Яга (киношные, по крайней мере) для него не страшные, а смешные. Они поступают откровенно неправильно, они непослушные — совсем как он сам, когда был маленький. Сейчас он большой, знает, как надо себя вести, в отличие от них, глупых, но... так хочется иногда быть непослушным. Отсюда снисходительно-сочувственное отношение юного зрителя к этим персонажам. Ибо в мире игры он чувствует себя самым разумным и потому всемогущим.

Итак, четкое различие границ игры и реальности — главное условие, при котором возможна нормальная естественная игра. С этой точки зрения, название «До первой крови» — формулировка классическая. Это как раз предельно наглядное обозначение грани между игрой и неигрой.

Однако режиссер развертывает перед нами сюжет про игру, из которой настойчиво и последовательно устраняется... игра. С первых кадров. Деревянные автоматы — выбросить. Все эти «тыдых-тыдых» — для малышей. При выполнении задания деревяшки будут только мешать. Эпизод спустя: долговязая девчонка из «вражеского стана» начнет отстаивать извечное девчачье право в этой игре: бинтовать раненых. Зачем бинты? — втолковывают ей. Нужны нитки — пришивать погоны. Потерял один погон — ранен. Потерял оба — убит,— вылетаешь из игры. А она, дурища, стоит на своем, так что приходится сделать ей внушение: «За отказ выполнять приказ — расстрел на месте. У меня право — лично привести в исполнение». Вот так. А играть в доктора — это дома. С куклой. Условность изгоняется

из игры. Право выбора роли — тоже. Что же остается? Умение во что бы то ни стало выполнить поставленную командиром задачу.

Между тем давно известно: вне условности — игры нет. Идеальный автомобиль — перевернутый табурет. Чем ближе, так сказать, предмет игры к своему реальному прототипу, тем меньше остается свободы действий. Играть в автомобиль можно еще в автомобиле, стоящем на месте. В движущемся уже невозможно. Это уже не игра.

Такая игра превращается просто в зеркальное отражение... чего? Да все того же — Командно-Административной Системы. Военно-патриотическая игра «Зарница» — ее порождение, ее слепок, отпечаток, отросток.

Государство в своем истово просветительском раже не могло, естественно, потерпеть игру как самоцель, игру «беспредметную», лишенную общественно-полезной нагрузки. Игра принимается лишь как средство для воспитания навыков. Поэтому она притягивается вплотную к реальности, так что границы игры и реальности перекрывают друг друга, все смещается, и обалдевший человек мечется, переставая понимать, на каком он, что называется, свете. Так изводят неповоротливых, неуклюжих ребят игрой в «собачку»: тот бросает мяч этому — этот тому, а «собачка» мечется, пытаясь безуспешно его перехватить.

Исчезновение границы между игрой и реальностью лишает игру одной из главных ее прелестей — свободы входа и выхода. Игра превращается в некую ловушку: выбравшись из одной ситуации, тем самым попадаешь в другую, еще более увязая в ней. Недаром движение картины напоминает кошмар, когда пробуждение оказывается всего лишь очередным сном, блужданием по лабиринту. Бегством от неумолимой погони. Понятно, что правила все перепутались. Какое там «до первой крови», когда непонятно, что всерьез, а что понарошку. Тогда естественно, что выход из игры равносилен смерти. Больше выйти некуда. За пределами механизма, отлично налаженного, исправно функционирующего, нет ничего, или, по крайней мере, ничего не должно быть. Выбывший из игры мертв. Оторванные погоны навязчивым кошмаром проходят через весь фильм. Выбывшие из игры сидят на берегу моря как души, ждущие появления Харона, при том что Харону взяться неоткуда. Поистине нечто мистическое начинает проглядывать в бумажках, закрашенных цветными карандашами или фломастерами. Самая наибольшая условность в этой ситуации оказывается самой свирепой реальностью. Так вот зачем изгнана откровенная условность игры! Для того чтобы ввести, поставить на ее место условность замаскированную, «спутать карты», объявить реальность игрой, а игру — реальностью. Убедить, что за пределами Системы ничего нет и быть не может. Неразоблаченный «перевертыш» начинает диктовать реальности свою волю. Спасение одно: все расставить по местам и спокойно выйти из игры, невзирая на ее всесоюзно-патриотический смысл и общественную полезность. Что и делает герой.

Тогда выясняется, что за пределами механизма, за пределами схемы-карты находится живая жизнь. Деревья с зелеными листьями. Море. Дождь. Игра в «доктора». В общем, все живое находится за пределами жуткой этой игры.

Человек, у которого отнято чувство реальности, утрачивает способность играть, поскольку лишен возможности свободно ориентироваться в окружающем его мире. «До первой крови» — еще один портрет нашей свободы. Все, что с несвободой связано, в картине получилось. Выразительны пацаны, деловито преследующие героя, выразителен командир с часами, делающий внушение долговязой. С героем — сложнее. Причина та же: признаки несвободы налицо, а вот знаки свободы нам уловить куда сложнее. Наверное, Андрей Некрасов, играющий роль героя,— хороший мальчик. У него мягкое лицо, симпатичная улыбка. И задания режиссера выполняет он старательно. Больше сказать о нем мне нечего. Разве только то, что в какие бы перипетии герой ни попадал, рубашка его остается белоснежной. Видимо, это символ его чистоты.

В общем, в картине режиссеру удалось вот что: жуть нашего существования. Ужас нашего уже и не быта — бытия. И покуда мы не в силах стряхнуть его с себя, о какой игре может идти речь?

Потому режиссер организует «повествование», проводит работу с юными актерами и выстраивает зрелище нерадостное, как вся наша жизнь.

А чего нет в картине, то есть в сценарии Григория Остера. Говорят, в Голливуде дают баснословные гонорары просто за плодотворную кинематографическую идею. Будь я голливудский магнат, я вручил бы гонорар Григорию Остеру, который придумал весьма оригинальный сюжет, направленный против насилия. Собрав традиционные ходы советских фильмов о войне, он сделал героями всех знакомых, мучительно взрослых ситуаций — детей. Тем самым безо всякой нарочитости и натуги обнажилась аморальность всесоюзной игры «Зарница», ее антигуманистический пафос.

Сценарий как раз и есть настоящая, нормальная игра. Игра-спасение. В нем и есть та легкость, которая позволяет, дойдя до края трагической ситуации, безболезненно выйти из нее. Именно потому, что автор ни на секунду не забывает: выход из игры вовсе не есть смерть на самом деле. Он ощущает естественную пародийность каждой ситуации картины, иногда чуть-чуть, может быть, пародируя самые известные ленты последних лет — как, скажем, «Парад планет» (сцена с выбывшими из игры).

Секрет сценария «До первой крови» заключен, по-моему, в герое. Не кажется ли вам знакомым сюжет о человеке, которого подозревают в предательстве только потому, что он не такой, как все? Он — чучело. Именно этот герой оказывается способен выйти из этой игры, протестуя против ее жестокости. Потому что он менее всех прикреплен к механизму реальности, породившему такую игру. Потому что он — придурок, выродок, аутсайдер. Но, может быть, именно это, наконец, и научит нас игре?

Елена Плахова

Одноэтажное сознание

Фильм, как водится, начинается с названия и сразу предупреждает: не ждите ничего экстраординарного. Просто жизнь, просто жители, первый этаж...

Режиссер Игорь Минаев известен тем, кто пристально следит за малейшими сдвигами на карте нашего кинематографа, отмечая появление новых имен, потенциальных талантов. Они не пропустили полнометражного дебюта режиссера — фильма «Холодный март», памятны и короткометражки Минаева «Телефон», «Женили Катерину», дальше которых до перестройки ему был заказан путь в режиссуру. Более широкой репутации автор «Первого этажа» в нашей киноаудитории не имеет. Неоткуда было ей взяться. Ибо все, что он делает в кино, лишено эффектной упаковки и столь ценимого нынче умения с ходу привлекать глаз.

Начнем с того, что фильм черно-белый, снят в четкой графичной манере 60-х годов. Вернее, это теперь она кажется четкой на фоне утонченных живописных нюансов современной операторской школы (смотри, например, «Жену керосинщика») или стилизованной аляповатости и пестроты («Таксиблюз»). В свое время, когда облик кинематографической эпохи определяли фильмы Хуциева, Кончаловского, Иоселиани, броса-

---

«Первый этаж»
Сценарий О. Михайловой. Постановка И. Минаева. Операторы В. Панков, З. Соколов-Александров. Художник А. Наумов. Композитор А. Дергачев. Звукооператоры И. Рябинин, Д. Ясникова. Одесская киностудия, 1990.

лась в глаза как раз изящная небрежность, асимметрия, присутствие псевдодокументальных фактур. Своего рода стихи в прозе. Минаев как будто бы не захотел учиться передовому опыту, предпочтя благородно-архаичную манеру своих предшественников.

И сам способ повествования, избранный режиссером, рискует удивить своей «неактуальностью». Историю отношений двух юных героев — Нади и Сергея — фильм предлагает с той мерой непритязательности, когда, кажется, не возникает ровным счетом никаких культурных ассоциаций. А если и возникают, то тут же отступают, стыдясь своей нескромности. И бунинское «Дело корнета Елагина», и «Идиот» Достоевского, и «Кармен» — все это по рангу «из другой оперы». Фильм словно не умеет или не желает себя интеллектуально «подать». Сегодняшний насквозь цитатный, прошитый нитями формальных аналогий кинематограф, кажется, не способен вобрать в себя картину Минаева — слишком элементарную, лишенную видимого культурного горизонта.

Никак не вписывается она и в параметры жанрового кино. Из этого сюжета можно было сделать мелодраму, а при большом желании — даже детектив. О второй возможности режиссер скорей всего и не помышлял, раз закончил, а не начал свой фильм эпизодом убийства. Что касается мелодрамы, то эмоциональным ее канонам фильм все-таки не отвечает — даже в той мере, как происходило это с ранними лентами Киры Муратовой, которые она сама окрестила «провинциальными мелодрамами».

Пожалуй, наконец возникшая аналогия все-таки самая родственная для характеристики атмосферы фильма. Именно атмосферы, а не жанра и не режиссерского почерка. Как и в «Коротких встречах», в «Первом этаже» есть ощущение маленького тесного пространства, в котором зажаты герои, и есть угадываемое пространство большого мира.

Оно, это большое пространство, краешком вползает в кадр (например, в эпизоде первомайской демонстрации), но еще больше оно заметно в тех болезненных изгибах, которые претерпевает человеческая психика в соприкосновении с ним. Вот сосед Нади по первому этажу — законченный социальный невротик, живая иллюстрация теорий Э. Фромма. Он только и делает, что тасует газетные вырезки с разоблачениями всех и всяческих безобразий — сталинских, хрущевских, брежневских и уже сегодняшних, перестроечных. Вся жизнь с ее прошлым, настоящим и будущим складывается в непрерывную цепь этих безобразий, а человек с ног до головы окован этой цепью. Механизм подавления неизбежно приводит в действие агрессивный биологический инстинкт, ведет — в лучшем случае — к публичной истерике.

Сцена такой истерики, охватывающей Надиного соседа аккурат в разгар краснознаменного Первомая (дело происходит, видимо, год-два назад), формально выпадает из сюжета, но эмоционально комментирует, подкрепляет его.

Истерика, взрыв подавленной чувствительности, сексуально-социальная агрессия — обязательный компонент фильмов Муратовой вплоть до последнего, где озлобленность тела прямо пропорциональна силе психологического шока. У сложно организованных существ агрессия обращается вовнутрь и становится саморазрушительной. Но если дух помещается в одной клетке и потому не давит, не гнетет своими комплексами, элементарные реакции выплескиваются вовне с сокрушительной наглядностью и математической неотвратимостью.

В «Первом этаже» как раз-таки исследуется проблема одноклеточного или, пользуясь подсказкой режиссера, одноэтажного сознания. Минаев, начинавший на одной студии с Муратовой, может считаться ее учеником, не единомышленником, но единочувствователем. Его герои живут в мире, где действуют те же самые (или очень схожие) законы. Отношения Сергея с матерью без всяких предисловий подхватывают тему «Долгих проводов», вибрируют на той же эмоциональной волне, а С. Крючкова в одном-единственном предложенном ей эпизоде проигрывает конспект незабываемой роли З. Шарко.

И в то же время эти законы на ином фундаменте строятся и ведут к иным результатам. Для кинематографа Муратовой было бы противоестественно, чтобы мужчина убивал женщину. Скорее, наоборот — как в «Перемене участи». Критик Д. Попов даже сделал вывод, что мужчина в мире Муратовой воплощает устойчивость миропорядка (похоже, фатально утраченную), является на земле и. о. Бога. У Минаева мужчина (впрочем, скорее мальчик) поселяется на том же приземленном первом этаже, что и его подруга. И только на первый взгляд вносит во взбалмошную жизнь Нади ноту божественной стабильности. Очень скоро — фильм фиксирует этапы этих изменений со строгостью календаря: август, ноябрь, май — Сергей оказывается во власти Надиной истероидности, а затем и превосходит ее.

Случайное знакомство в милицейской ма-

шине студента-дружинника и юной парикмахерши с беспорядочным укладом жизни перерастает, с его стороны, в роковую страсть, с ее — в попытку душевной стабильности. Но стабильности быть не может: все чаще взаимные вспышки разочарований и обид, все очевиднее власть слепого инстинкта, становящегося все более агрессивным и подменяющего моральный закон. С неуклонностью того же календаря герои, затянутые в садомазохистское колесо, приближаются к последней черте. Сергей преступает ее одним махом. Еще один «короткий фильм об убийстве».

Здесь интересно многое, и прежде всего то, что режиссер полностью игнорирует нравоучительную сторону дела, а ведь сам по себе сюжет словно призван служить пособием для матерей-одиночек: берегите своих хрупких сыновей от хищных рук развратных неврастеничек! В картине, однако, действует другая логика, с первой встречи героев в милицейской машине становится ясно, что Сергей добровольно оказался в Надином магнетическом поле, что если он и жертва, то ищущая своего убийцу. В сущности, то, что убивает он, а не Надя, предопределено лишь локальным поворотом их любовных отношений. На самом деле оба жертвы, оба убийцы, оба не в ладах с «живой жизнью». Ни работа, ни учеба, ни отношения с внешним миром не могут вывести их из состояния депрессивной уязвленности, сводящей на нет их благие порывы, разрушающей их изнутри.

Сказать с точностью, что привело их к этому состоянию, мы не можем: фильм сознательно обходит прошлое героев, ограничиваясь самыми общими сведениями. Надя, судя по всему, испытала не так давно драму обманутого чувства, а Сергей накопил достаточно комплексов, живя без отца под материнским диктатом. Показательно полное равнодушие обоих к перестроечной истерии, ко всем этим разоблачениям, которые не дают спокойно жить Надиному соседу. Нет, молодых людей точит другая беда. Ее можно назвать неутоленной жаждой любви.

Только ни в коем случае не будем подводить фильм под рубрику «духовных исканий». Не потому только, что термин этот скомпрометирован фразеологией застойного периода. Эрнст Неизвестный, под впечатлением общения с нашими людьми после долгого перерыва, заметил: «От Москвы, от людей осталось двойственное чувство. Люди, бесспорно, стали более открытыми. В то же время в воздухе присутствовал элемент некоторого безумия, я это ощущал кожей... Я не доктор, возможно, здесь целый спектр различных параной и маний, все вместе, я бы сказал,— психологическая переосложненность не по существу. Это называют достоевщиной и считают частью русской души, что несправедливо, ибо переживания Достоевского глубоко метафоричны и не пустяковы...»[1]

Но в том-то и ужас, что «достоевские» страсти, возвышенные гением писателя до философской метафоры, ужасающе реальны. Только в жизни они трансформируются в сухую статистику убийств и самоубийств, в коммунальную уголовщину, о которой ежедневно с леденящим пафосом сообщают нам в телевизионной передаче «600 секунд».

Если уж мы оказались в сфере петербургского иррационализма, возьмем совсем новый ленинградский фильм «Панцирь», сделанный в парадокументальном ключе. Разве эта тяга к самоистреблению, поразившая питерскую генерацию тридцатилетних, связана только с наследием застоя? Может быть, в этом разрушительном пароксизме, в тотальном инстинкте энтропии есть более глубокие корни — экзистенциальные или национально-исторические? Бог его знает.

Одесса — город гораздо более теплый и по-особенному лиричный. Когда-то П. Тодоровский снял здесь «Городской романс», потом — «Любимую женщину механика Гаврилова». Сегодня эти сентиментальные, добрые фильмы кажутся принадлежащими другой жизни. И даже романтический аромат «Коротких встреч», ощутимая близость моря, нехоженых дальних дорог, где «все может быть иначе», напрочь ушли из современной мифологии. А вот «достоевская» «рефлексия не по существу», увы, осталась. Она и разъедает изнутри одноэтажное сознание героев Минаева.

Несколько лет назад О. Чайковская опубликовала анализ одной нашумевшей криминальной истории, где попыталась доказать, что убийство (или самоубийство) популярного актера произошло из-за «неправильного понимания», «вульгарного толкования» Достоевского. Эта версия кажется слишком красивой применительно к «Первому этажу».

Дело не в том, что ни Сергей, ни Надя, вероятно, классику вообще в свою жизнь не впускают. Вся история отношений героев действительно не выше первого этажа, и поэтому сюжет съеживается, скудеет, даже архетипический контур любовного треугольника никак на экране не разворачивается.

[1] Неизвестный Э. С Россией трудно иметь дело.— «Дом кино», 1990, июнь.

Симпатичный милиционер в исполнении А. Берды явно не тянет на серьезного соперника, в результате Сергей, отрешенным болезненным взглядом готовый ассоциироваться с князем Мышкиным, одновременно исполняет в сюжете роль Рогожина. Нет, ну его, Достоевского, он только способен запутать.

И все-таки почему история, рассказанная Минаевым, не повисает в сетях банальности? Прежде всего за ней, за историей, стоит вполне определенное мироощущение, общий фон нашей жизни, который характеризуется — мало кто это оспорит — отсутствием жизненной перспективы.

Во-вторых, тривиальности удается избежать благодаря точно расставленным стилевым акцентам. Ларчик прост, но изготовлен со вкусом. Режиссер ни разу не дал себя соблазнить ложной многозначительностью, открытой символикой. Он настаивает на концепции частного случая, а не создает модель мира. Но как раз именно поэтому фильм обретает черты столь редкой в сегодняшнем кинематографе психологической конкретности (одно из качеств, обеспечивающих успех «Маленькой Веры»). Не часто встретишь теперь в кино столь ясно и лаконично очерченных персонажей, как та же мать Сергея или томимая любовным зовом зав. парикмахерской, где работает героиня.

Пускай, в отличие от Пичула, Минаев не форсирует гротескный характер ситуаций, в силу чего его картина лишена характерной и жанровой броскости. Гротеск, однако, дает сбои у того же Пичула уже во втором его фильме про город Сочи: он, гротеск, распадается от соприкосновения с «идеальным» чувством. Минаев более последователен в описании любви как аффекта, более холоден и аналитичен. Абсурд не нагнетается изначально, он с железной последовательностью вылезает из плоти человеческих желаний, не контролируемых разумом и моралью.

Здесь, я полагаю, сказались уроки французской «новой волны» и ее позднейших модификаций. И. Минаев, живущий теперь во Франции, не прошел мимо опыта Годара и его молодого последователя и пародиста Лео Каракса. Похоже, именно у них он перенял умение имитировать спонтанность, опираясь между тем на крепкую рациональную основу. В этом смысле Минаев вообще немало взял от французской традиции и «новой волны»: он охотно (например, в финальной, окрашенной фаллической символикой сцене убийства, где в качестве орудия убийства фигурируют ножницы) перефразирует годаровского «Безумного Пьеро», от французов же берет стиль «календаря», сухого «протокола страсти». Так что первоначальное впечатление не совсем верно. Фильм не чуждается культурных ассоциаций, только он встроен не в литературный, а в кинематографический и не в наш, а в европейский контекст.

Еще и потому «Первый этаж» так сильно отличается от других советских картин, где экзистенциальный слой кажется искусственно встроенным, хотя на самом деле он есть лишь проекция смутных ощущений смутной поры. Нет ничего более органичного, чем наш чернушный «сюр». Но и ничего более дикого, ирреального. Кто объяснит, почему в финале нового фильма Пичула погибает милиционер, падая с табуретки? Только сам милиционер. У Минаева представитель этой благородной профессии, тот самый симпатяга, придет — уже за чертой финала — в квартиру убитой Нади, чтобы взять убийцу. И в этой «примитивной» логике гораздо больше ужасного.

Ход моих рассуждений, кажется, ведет к тому, чтобы объявить фильм Минаева скромным, не оцененным по достоинству шедевром. К сожалению, это не совсем так. Рискуя, как и режиссер, впасть в банальность, скажу, что в картине не хватает боли. Или, напротив, той дозы анестезии, когда мы ощутим отсутствие болевых ощущений как релаксирующее действие наркотика. И станет больно оттого, что ничего не болит.

Быть может, одной из издержек минаевского рационализма становится слишком активная диспозиция персонажей. Сергей (М. Киселев) и Надя (несомненно талантливая молодая актриса Е. Добровольская) существуют в настолько разных эмоциональных плоскостях, что выглядят — вновь не обойтись без нежелательных параллелей,— как князь Мышкин и Кармен. Не хватает какой-то лакуны, где герои соединились бы на уровне иллюзорного счастья, всегда возможного и на первом, и на тридцатом этаже.

Жизнь не может не быть прекрасной и «на последнем дыхании», даже в предчувствии апокалипсиса. А может быть, тогда она кажется особенно прекрасной.

Александр Шпагин

Соцреализм умер. Да здравствует?..

Умер социалистический реализм. Умерло направление, пронизанное борьбой за «светлое будущее» и вместе с этим старательно спрямляющее все конфликты, делящее мир на черное и белое, грубо обостряя внешнее и тщательно пряча внутреннее.

Только жизнь все равно не поддавалась, вносила поправки. И первоначальный монолитный соцреализм, пережив в 30—40-е годы свой пик, со временем раскололся на великое множество реализмов — государственно-официозный, бытовой, деревенский, военный, производственный, политический и т. п.

И у каждого были свои законы. В опале же неизменно оставался документализированный реализм, «социалистический неореализм», папа столь популярной ныне «чернухи».

С точки зрения официоза, в нем было по меньшей мере два изъяна — он обращал свои взоры к интеллигенции и заострял внимание на фоне — а на фоне чего только не могло промелькнуть!

Рефлексия, любая, вообще раздражала — предлагалось задумываться только на «морально-этические» или производственные темы, но опять-таки в официозных рамках — «от» и «до».

В 60-е годы и в начале 70-х весьма популярны были ленты об ученых, об итээровской интеллигенции, потом и их не стало, из интеллигентных профессий, доступных экрану, остались лишь врачи, несущие свой красный крест под лозунгом «Милосердие и будничный трудовой героизм советских людей».

С увяданием «образа врага» из соцреализма постепенно ушел мотив борьбы, подпитывающий его, дающий ему жизненные силы, — бороться было не с кем и, собственно говоря, незачем (а главное — не хотелось!). Черное и белое полиняли в серое, все глубоко и безнадежно усреднилось.

Внутреннее диссидентство изначально выбирало два пути — «сюр» или «неодокументализм». Для властей реалистическая стилистика оставалась знаком благонадежности, а нонконформистам представлялась отмеченной совдеповской червоточиной.

А вообще, что есть реализм? Наверное, это объективизм, течение, уравновешивающее гармонию и дисгармонию истории, открытое в мир, стремящееся к строгой детерминированности действия, озабоченное не столько созданием атмосферы, не столько стремлением проникнуть в космос бытия, сколько земными, бытовыми его проявлениями.

Смею заметить, что реализма в таком понимании на Западе сейчас практически и нет. Его съел жанр. Появляются кое-где отголоски политического или социального кино, но их все меньше и меньше.

Видимо, цивилизованный мир становится все более функциональным, компьютерообразным. На клавиатуре «кино» ряд кнопочек — ты выбираешь: «мелодрама», «боевик», «комедия», «интеллектуальный фильм»...

А реализм растворился. Ведь чтобы он жил, ему необходимо что-то критиковать, причем что-то очень конкретное. Но «погрязать в борьбе» всем надоело. К тому же фигура автора в реалистическом произведении отходит на второй план.

У нас, как мне кажется, последним значительным сугубо реалистическим фильмом стала «Маленькая Вера», где за мраком первого плана царит дух стабильности, разрушительный и гармонизирующий векторы уравниваются.

«Чернуха» же настаивает на мраке, черпает силу во мраке. Это — порождение миазмов, веющих в воздухе, это субстрат задавленных ранее ощущений и желаний, перемешанных с нынешней растерянностью. «Чернуха» настроена крайне серьезно, она склонна страшно драматизировать обстановку, нагнетать ужас — в результате перед нами чистой воды экспрессионистический авторский кинематограф.

Но в том-то и вся беда, что по форме она

остается квазидокументальной — и очень близка лакировочной застойной «белухе», упивающейся одной гармонией, поскольку не на искренности основана, а на конъюнктуре — она сладострастно фиксирует те ужасы, какие только могут прийти в голову авторам. Недаром столь обычна для сей стилистики смерть кого-нибудь из героев в конце — таким образом схема «нагнетательных» штампов приходит к своему завершению. Трагический финал — исход пути наименьшего сопротивления, столь присущего «чернухе»,— ибо легче всего сейчас просто ругаться и неистовствовать.

Впрочем, в последнее время наблюдается скрещивание «чернухи» с жанром — «Беспредел», «Камышовый рай», «Дураки умирают по пятницам»,— авторы выигрывают на таком симбиозе.

В ту сторону, наверное, и пойдем, глядя на «больших братьев» и копируя их повадки.

Изо всех сил мы пытаемся избавиться, сбросить с себя советскую лягушачью шкуру и обернуться... Кем вот только обернемся, сложно сказать.

Нынешняя реальность настолько текуча, что почти не поддается экранному воплощению. Возникает соблазн собрать ее, неподдающуюся, в некий четко организованный мир со своими законами и своим пространством, испытывающим героев и засасывающим их. Пространство и время в такого рода Зоне тяготеют к странному постоянству, но бесконечно меняют маски, создавая иллюзию жизни.

Потеряна культурная мифология — в углу издыхает соцреализм, на культурных Арбатах резвятся концептуалисты с авангардистами, смешивая все и вся в кучу малу, которая в то же время удивительно легко укладывается в однозначную форму с прочными границами (Зону!), рыцари коммерции забрасывая удочку за горизонт, ловят кожаные куртки суперменов, пистолеты и доллары — сквозь их духовную нищету проступают черты Вечного Зэка, пытающегося «цивильно» обустроить свою камеру, глядя из-за решетки на нормальный мир.

Вот и бродят герои (да и авторы) наших перестроечных фильмов — «Астенического синдрома», «Дней затмения», «Посвященного», «Черной розы...» — в потемках, ищут Бога, ищут свет, ищут друг друга.

И не очень-то находят. Потому что обитают в условном сконструированном поле ленты, где лишь одно живое лицо — демиург-режиссер, все остальные же — его пленники, существа, ему подвластные, прыгающие на его нитях, как марионетки.

В реализме герой более свободен.

Но ушел реализм. Полностью переместился в сферу прошлого, в сферу истории (как и на Западе) — сейчас пришло время навести там порядок и расставить предметы по своим местам. Реалистический стиль тут как нельзя более кстати — примером тому «Мать» Г. Панфилова.

Значит, чтобы сейчас создать реалистическое полотно на современную тему, необходимо осмыслить сегодняшний день в контексте истории.

Тогда-то и обращаются к открытому у нас М. Хуциевым и продвинутому А. Германом «постреализму», «неодокументализму», к направлению, вносящему дух документа, дух, как представляется, наибольшей подлинности. По замыслу, такой стиль должен приоткрыть глубину нынешнего времени и, наконец, дать портрет живого и сложного человека, запечатлев его во всех, малых и больших, проявлениях, подглядеть за ним, и тогда выявится...

Только это уже не реализм. Или не совсем реализм. Потому что фон в нем начинает исполнять роль первого плана. И фабульная сторона размывается. И автор встает рядом со своими персонажами — он как бы фиксирует жизнь вокруг себя.

Вот они, эти фильмы,— «Ребро Адама» В. Криштофовича и «Тело» Н. Хубова. Сняты недавно. В них — предвестие какого-то нового взгляда на мир.

Если раньше «неодокументализм» тяготел чаще всего к показу интеллигентной среды — «случайный» фон как бы служил подтверждением напряженной рефлексии героев, скрытой за внешней непринужденностью, то сейчас ему сделались интересны маленькие, незначительные люди, не «винтики» даже, а что ни на есть массовидные люди.

Итак, «Тело» и «Ребро Адама». Деревня и город.

В «Теле» показана история гнетущая и мучительно дурацкая. Картина — про любовь, страсти здесь бушуют, считай, шекспировские. Значит, трахались чуть ли не каждый день Коля со Светой, а потом она в Москву съездила; вызвав ревность хахаля, нормально ей отомстившего — побил он ее

«Тело»
Автор сценария С. Ливнев. Постановщик Н. Хубов. Оператор О. Рунушкин. Художник Г. Широков. Композитор Э. Денисов. Звукооператор П. Дроздов. Киностудия имени М. Горького, 1990.
«Ребро Адама»
Автор сценария В. Кунин. Постановщик В. Криштофович. Оператор П. Лебешев. Художники С. Хотимский, Н. Самулекин. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1990.

прямо на вокзале и в лужу грязную повалил. Она в ответ обвинила его в изнасиловании, так как последний по времени половой акт и впрямь состоялся в ситуации экстраординарной. Немалый вклад в это дело внес Степка, Федин приятель — он руки Светкины держал, боясь, что она огреет Кольку молотком — молоток у ней в руках был. А когда друзей выпустили на короткий срок из-под ареста, Света продолжила игру и потребовала, чтобы на ней женился Степка, у которого своя невеста, да еще на сносях. Начинается чудовищный кавардак, а после свадьбы обозленный Николай поджигает пьяного в дребадан Степку в сарае, а Света принимает вину на себя и отправляется в тюрьму.

Такая вот история. Чем-то она напоминает блатной фольклор, в ней есть элементы гиньоля и гротеска, а в целом она воспринимается как абсолютно реальная. После эпохи Великого Абсурда, живя в Великом Маразме, ничему не удивляешься.

Перед нами образ маргинального общества. Место действия — деревня (отношения вполне деревенские — все на виду), а может, пригород, в Москву тут смотаться пара пустяков.

Ну что можно сказать? Да все то же — богооставленность, исчезновение духовности и связи с землей-матушкой, полная животная свобода, вот до чего докатились, пожинаем плоды, выпадение из истории и тому подобное.

Но фильм открывает еще и что-то новое. Что же? Радость бытия. Здесь все довольны, все счастливы — деньги имеются, тряпки имеются, проблем очень мало, даже скучновато... Скучновато? Ага. И хочется более сильных эмоций, острых ощущений. К тому же Бога нет, и все позволено. Но живы еще отголоски прежних, привычных деревенских отношений. Эти отношения — в родовом сознании героев: моя баба, должна слушаться, загуляла (опять-таки, наверняка, в той Москве и не гуляла ни с кем — прибарахлиться ездила, но важна форма) — накажу.

А сами герои из подобного сознания выпали, связь давно разрушена — и отзвуки прошлого теперь выливаются в дурь, в тупой неотвязный морок. Потом ведь выяснится — любили, любили Света с Колей друг друга да еще как, а власть мертвого, но цепкого ритуала всему помешала.

Героиня же как будто попытается выпрыгнуть из безысходного идиотизма, и в силу своей природной ограниченности не найдет ничего лучше, чем ломать комедию с замужеством.

И ритуал, не сомневайтесь, будет доведен до конца, и вот уже Светкина мать начнет проливать патриархально-радостные свадебные слезы, называть мнимого жениха Степку «зятьком», обхаживать его, как родного (и в то же время запляшет рок-н-ролл на свадьбе, развлекая пригорюнившуюся доченьку), наливать ему в ночи чекушку, когда он уже и так на ногах не держится...

Последняя чекушка окажется одной из причин Степкиной смерти — без нее авось протрезвел бы, может, и успел бы выскочить из огня.

Ритуал мешает жить нормально, но и без него нельзя — «что люди скажут» — исконное, российское, поганое...

И дерутся, убивают друг друга...

Подчас ты ловишь себя на мысли — что-то уж слишком все как-то ненатурально! — Ну, наворотили! — а веришь! Потому что интуитивно чувствуешь — все всплески чувств, все убийства, весь спектакль, разыгранный героиней, должны были (или в любой момент могли бы) произойти. Они — результат пустой и безудержной свободы. Свободы, идущей от незнания, куда себя деть, от глобальной никчемности существования, глубинной, родовой впутанности в Маразм. Герои, они по большому счету и не деревенские жители, и не городские, и не провинциалы, и даже не «хомо советикус», они — вне законов нормального человеческого общежития — у них нет ни перспективы, ни горизонтов — идти им можно лишь назад.

Они и идут.

Света же бросает вызов, решая своим нелепым поступком бороться с судьбой, с пустотой, ей предназначенной. Но по недалекости просто выворачивает все наизнанку, пуская и новую ситуацию на самотек, как была пущена старая, играя в свою новую судьбу...

А вот когда уже героиня и хочет в зону, в тюрьму, и отказывается рожать,— понимаешь, нет не игра, а самый настоящий «серьез».

Только еще более ужасный, сопряженный с куда большими душевными и физическими муками... После зоны-то что? Может, еще какое-нибудь страдание на себя примет...

От юродства — к юродивости, к «страданию»... Извечный русский путь. Так вот куда ринулась героиня! (Интересный момент — настоящий деревенский юродивый является в фильме местным «пиитом», слагающим оды в честь партии, Родины.)

Да, такой фильм должен был появиться — по-новому рисующий деревню, открывающий глаза на совсем иную, чем мы привыкли видеть, жизнь.

Авторы намеренно не обозначили время в

картине, погрузив действие в тотально, хронически совдеповскую среду. Думаю, зря. Потому что время сегодня хоть и расплывчато, но чревато новыми смыслами — а каково отношение героев к истории, заново понятой обществом (так можно было бы прояснить самочувствование героев в историческом пространстве), к перестройке — Горбачеву и так далее?

А то — «плохо жилось в застое». Вот как можно прочесть ленту. Не нужно, но можно.

И в «Ребре Адама» время четко не обозначено, но узнается: это наше сегодня.

Перед нами — типичная «бытовуха», та, которая еще лет семь назад наверняка прошла бы мимо культурной общественности да еще бы вызвала легкое раздражение — мелкотемье, непротивление...

История семьи, в которой нет мужчин. А остались одни лишь женщины — мать с двумя дочерьми да бабушка, парализованная лежачая больная.

Тоже ничем не примечательные люди, так, более-менее интеллигентные.

Пространство жизни надежно замкнуто в квартире — там место их основного существования, их оплот. Работа — просто средство для зарабатывания денег, идущих все в тот же дом, Дом...

В его стенах и авторы чувствуют себя лучше — насколько живы и узнаваемы «домашние» сцены, настолько обычны (не плохи, ни в коем случае) сцены «внешние».

Быт воспринимается как отдых от суеты, тоски и дождливости улицы. Спрятаться в свою конуру и уйти от проблем...

Уйти? Ну да! Мы ж в советском государстве! Уйдешь тут, когда все неустроены в личной жизни, а за дверью бабка больная в колокольчик звонит, к себе требует!

Жизнь настолько детерминирована — семья, работа, семья,— что круг бытия становится крайне узким. Хотя вроде бы и свободны. Но тоже в Зоне.

И — как мечта — на курорт! С любимым! Куда-нибудь подальше, на юг! Но это — бег наперегонки, твоя лучшая подруга озабочена тем же! И выигрывает, конечно, именно она. И уезжает, естественно, с твоим же возлюбленным.

А у матери (блестящая работа И. Чуриковой), собственно, те же проблемы — с мужьями разведена, вокруг ошивается ухажер из провинции, да и с тем не удается толком любовное свидание из-за назойливости старухи — то то подай, то это...

Мелочи накапливаются, накапливаются... И разрешаются беременностью младшей дочери.

Новость выносится на люди как раз, когда людей в доме максимальное число — на день рождения хозяйки дома собираются два ее бывших мужа ну и, конечно, все остальные домочадцы.

И, как ни странно, ужасная эта новость всех примиряет — взбудораженность сменяется успокоением — ну что же делать? Люди культурные, договоримся, разберемся...

И — все сначала. Будем жить...

Отгородиться можно только лишь спасительной иронией...

Иронией от беспросветности отгораживаются и авторы.

В «Теле» она затеняет «чернушность» и вносит совершенно своеобразный дух. Но за ней почему-то теряется и доброта, теряется Бог — мир становится безобразным и оставленным всеми — план церкви в финале (штамп присутствия Бога) ничего не добавляет.

В. Криштофович в «Ребре Адама» не без напряжения меняет привычки бывалого экранного рассказчика, бессюжетная лирическая взвесь сценария его чуть сковывает. Но без нее фильм не состоялся бы — вся его ценность в фоне, в этом самом Быте, воспетом с небывалой для нашего нынешнего кино любовью. Ведь Дом для героев — прообраз Родины; больше им и негде осуществляться, и негде проявлять себя, и некуда идти. А потом все же это единственный островок гармонии и тепла в ощерившемся мире. Несмотря на вечные раздоры и пререкания, тут все тебя любят. Не случайно так свободно здесь чувствуют себя актеры (никогда я еще не видел столь естественно играющих И. Квашу и Р. Янковского).

Да, документализированный стиль претерпел существенные изменения. Раньше его основной приметой была легкая «недоделанность», изящество случайного, главным героем являлось время, остальные персонажи были ему подвластны. История представала как сложный духовный поиск.

Сейчас же, наоборот, «неодокументализм» устремляется в частное, локальное место. История творится за кадром. А в кадре просто хочется понять, кто мы есть, кто будет строить историю и на какой базе.

А реализм как стиль эпический потихоньку отходит в прошлое в буквальном смысле (в экранное историческое пространство).

Коммерциализация грозит исчезновением прежде всего национально-культурной мифологии, что век от века питала духовную жизнь России.

Путь к ее сохранению — через мифологию повседневности.

Николай Савицкий

Не понимаю!

...А еще я не понимаю...
Михаил Задорнов

Нет, я понимаю, что с недавних пор нет на телевидении заботы важнее, чем развлечь-развеселить нас всеми доступными средствами.

Но почему по данному поводу непременно надо пускаться во все тяжкие, не понимаю. Только спокойней: объем реплики не оставляет места для обобщений. Да и недоумение мое вызвано причиной конкретной и частной: я не понимаю, как могло кому-то прийти в голову пустить по ЦТ короткометражную картину с удалым названием «Гулять так гулять, стрелять так стрелять».

После того как это (уникальное, смею заверить) кинопроизведение подкатилось к своему неожиданно-произвольному (сродни техническому срыву в эфире) финалу, я некоторым образом онемел.

С трудом выдавилось лишь вот это — растерянное и беспомощное: «Не понимаю...»

Причем сам факт выхода такого фильма на многомиллионную аудиторию, собираемую передачей «Добрый вечер, Москва!» (картина транслировалась именно по этому популярному каналу) — еще далеко не все, чего я в этом деле не понимаю. К примеру, не понимаю я, как столь убогий замысел мог увлечь молодого режиссера М. Ашумова, который, как следует из его вступительных объяснений с ведущим Феликсом Нюссером,— ученик... Эльдара Рязанова. Да не может быть! Пройти обучение у Рязанова и не развить в себе даже самого элементарного художнического чутья, не освоить и азов профессии... Как такое возможно, не понимаю.

Но зато я, кажется, отчетливо понимаю другое. Картина «Гулять так гулять...», которой по памятной аналогии вполне можно присудить приз трех Б (банальность, безвкусица, бутафория),— явление в кинопотоке, увы, не случайное и, более того, симптоматичное. Выдержанная в жанре «черной байки», снятая на медные деньги и чуть ли не в домашних условиях, она, как может, повторяет канон большой «черной серии», не вчера утвердившейся в нашем многострадальном кино.

Да, делавшим фильм очень хотелось, чтобы все было, «как у людей». И в первую очередь пускай неполный (короткий метраж все-таки...), но по основным своим компонентам узнаваемый «джентльменский набор»: проституция, коррупция, рэкет.

А чтобы соответствующие эпизоды и сцены не совсем уж повисали в воздухе дешевой и несвежей приманкой, скрепили их кое-как мотивом социальной несправедливости. Простеньким таким и не очень-то оригинальным (вспомните Шукшина): юноша из области приезжает в Москву за дефицитным лекарством для кого-то из тяжело заболевших близких. Лекарство же имеется только в привилегированной аптеке для начальства, где нашего героя посылают куда подальше. После чего самое оно и начинается.

К сожалению, эстетический анализ фильма невозможен в силу отсутствия самого предмета анализа — эстетического качества. А вот упомянуть кое-что из случившегося с главным персонажем стоит. За день, проведенный в столице, парнишку с утра ограбили рэкетиры, потом он (эдакий чистый, наивный, невинный чудик...) предложил себя за деньги первому попавшемуся педерасту; потом оказался в постели проститутки, с которой, как ни странно, тоже вроде бы ухитрился содрать кое-какой «гонорар», слямзив заодно из квартиры дорогую икону, а затем попал в милицию, где вновь был обобран взяточником-следователем. Ближе к ночи этот лопух-провинциал «совершенно случайно» законтачит со своими утренними обидчиками, и главарь банды, почуяв в парне задатки «делового», за «штуку» предложит ему пойти на мокрое дело. Согласится — не согласится? Затемнение — открытый финал!..

Вы что-нибудь понимаете? Решительно ничего не понимаю и я. Не понимаю логики характера: как можно — пусть и в крайних обстоятельствах — в мгновение ока превратиться из благородного и неискушенного в жизни олуха в развратного циника, вора, потенциального убийцу, кажется? Не понимаю, как можно с ледяной отстраненностью и полнейшим равнодушием спекулировать по мелочи на бедах и язвах страны, в которой живешь. Не понимаю, зачем доставлять людям на дом это почти несъедобное варево, приготовленное непрофессионально, неряшливо, с очевидным неуважением и к кино, и к зрителю.

А еще я не понимаю, как случилось, что долгожданная свобода творчества в соединении с почти ничем не регламентированным кустарным кинопредпринимательством («Гулять так гулять...» — один из многих десятков ему подобных фильмов, сработанных в «параллельном» производстве за последние полтора-два года) обернулась для отечественного кинематографа настоящей катастрофой.

Впрочем, тут я слукавил: последнее очень даже понятно. В обществе, лишенном истинно нравственных устоев и скреп, в государстве, не имеющем разумных и строгих законов, способных охранить культуру от растления примитивным, нецивилизованным рынком,— других последствий ждать было бы наивно. Понять бы это нам всем, покуда еще не слишком поздно.

«Гулять так гулять, стрелять так стрелять»
Сценарий и постановка М. Ашумова. Оператор А. Мелкумов. Композитор Р. Алиев. Звукооператор О. Пеганова. Производство кинообъединения «Паритет». 1990.

Вивиан Собчак

Пляска смерти

Личные воспоминания о насилии на киноэкране

Изображение насилия и смерти на киноэкране не только помогает сегодня владельцам кинотеатров заполнить залы, но и служит пищей бесконечных споров на всевозможных «круглых столах», дискуссиях и деловых коктейлях. Как сказывается обилие красного цвета на сознании молодого поколения? Не превращаемся ли мы в нацию вуайеров, любителей понаблюдать за недозволенным? Не притупляет ли кино наши чувства и не разрушает ли порог восприимчивости? Сохраняет ли оно собственную невинность, якобы объективно отражая повседневную реальность? Да и только ли оно репрезентирует расползание насилия или же вырабатывает у нас привычку к нему, которой мы бы не приобрели, сидя каждый за своим забором?

Насилие и смерть всегда сопутствовали нам во мраке кинозала. Так было до того, как в конце 40-х годов я стала его постоянной посетительницей, так будет после того, как я потихоньку угасну в своей постели или погибну под колесами какого-нибудь лихача. Они знакомы нам, как запах поп-корна. И все же, с тех самых давних дней и по сию пору лишь немногие из фильмов, отмеченных присутствием смерти, ударили мне по сердцу. Конечно, не из-за того, что я защищена некой броней против экранных ужасов. Первый фильм, который я увидела в своей жизни — «Бэмби», и гибель матери олененка в лесном пожаре навсегда запала мне в душу.

Может быть, моя невосприимчивость к экранному насилию объяснялась тем, что в детские годы у меня еще не сформировалось интимное отношение к смерти? Почему ни одна картина не подействовала на меня так, как «Бэмби»,— не из-за того ли, что я подсознательно считала смертными только родителей? Я смотрела эпизоды абордажа, перестрелки и военных действий с бóльшим хладнокровием, нежели любовные сцены, на которых мы с подругами дружно ахали. Старые приключенческие ленты, как и «экшнз», которые я смотрю теперь, не трогали и не трогают меня и вполовину так, как в свое время «Бэмби». Может быть, детская неосведомленность и недомыслие не позволяли мне проникнуться зрелищем смерти в фильмах, претендовавших на реалистичность? Скорее всего, нет. Меня пугала до мурашек на спине смерть в фильмах ужасов; я верила в существование Дракулы, Франкенштейна и Винсента Прайса. Смерть от змеиного яда, когтей дикого зверя или ядовитого насекомого была для меня реальной, зато дыры от пуль и ножевые ранения никогда не заставляли в страхе вжиматься в кресло.

Может быть, насильственная смерть в этих «репрезентативных» фильмах изображалась с реалистичностью, несопоставимой с моей собственной жалкой плотью. Кроме того, ее обычно искусно прятали в брейгелевских мизансценах, похожих на те головоломки, которыми мы занимались в ненастье: на картинке нарисованы 23 кролика. Найди их! Смерть происходила быстро, шумно, в сумятице — на палубе пиратского корабля, в крытом фургоне переселенца, в вихре битвы. Как это бывает в настоящей жизни, в кинозале никто не направлял наш взгляд и мы не сразу находили фокус, блуждая глазами по экрану. Общий план, тревеллинг держали смерть на расстоянии — как это бывает в самой жизни. Дыры от пуль были слишком маленькими, чтобы можно было их хорошенько рассмотреть, раны наносились мечом обязательно на ту часть тела, которую зритель не видел.

Очень немногие из нас, зрителей, включая

Фрагменты из статьи Vivian C. Sobchack. The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies.— In: Cultural Criticism of Popular Film. Helson-Hall, Chicago, 1987.

родителей, чувствовали себя в плену страха перед насилием за дверями кинотеатров, чтобы нуждаться в успокоении, которое внесло бы в душу микроскопическое исследование его на экране. Хотя уже тогда оно служило темой разговоров, насилие все же еще не стало повседневной реальностью, не превратилось в частицу быта. Еще впереди было то время, когда мы станем страшиться не только непостижимости смерти, но и непостижимости, иррациональности и бессмысленности поведения обыкновенного человека. Прежде смерть на экране, пусть быстрая и легкая, все же была наполнена драматизмом, она была осмысленной. И наши взаимоотношения с насильственной смертью выстраивались так же, как в жизни: это случается с кем-то другим, где-то далеко и приятно щекочет наши нервы, легко будоражит сознание.

Вместе с тем в нашем юношеском восприятии прорастали побеги того, что должно было прийти, когда созреют соответствующие условия и среда. Те фильмы переставали нас удовлетворять; они не отвечали нашему естественному любопытству, которое мы с детской непосредственностью осмеливались облекать в слова. Они не показывали нам того, что мы хотели увидеть, заранее трепеща от сладкого ужаса: цвет и вещественность крови. Мы, дети, не удовлетворенные ограниченным рамками реализма экранным насилием, сладострастно разглядывали собственные ссадины и порезы, сдирая засохшую на них корочку и дивились густой красноте, которая выходила наружу откуда-то изнутри наших тел. На экране крови нам всегда не хватало — чаще всего она медленно сочилась, а не била струей, она была невнятно-темной, а не насыщенно-алой. Даже на среднем плане (поединок, дуэль, розовые рубцы, выступающие под плеткой) смерть не поражала воображение так сильно, как капля крови из моего пальца.

И вот в середине 60-х потоки крови внезапно хлынули отовсюду. Не надо было ехать на войну, чтобы увидеть ее обилие, не надо было вытягивать шею, чтобы разглядеть ее следы на мостовой. В неприглушенной своей яркости и во все больших количествах она стала появляться прямо в наших гостиных. Люди, ничем с виду не отличающиеся от нас, стреляли в нас с водонапорных башен, перерезали горло в подворотне, превращались в оборотней, совершали убийства в соседнем доме. Не оставалось ни единого надежного уголка; кровь текла по запруженным народом улицам, на университетских дворах, на солнечном свету — везде. Все оцепенели от ужаса, каждый ощутил себя потенциальной жертвой неизвестного пока маньяка. Безвестные доселе людишки с сатанинским блеском в глазах выползли из анонимности: Чарльз Уитмен, Ричард Спек, Ричард Хокок, Перри Смит, Чарльз Мэнсон. Пролитая кровь уже не казалась нам живописной, она утратила святость и сокровенность. Насильственная смерть нависла реальной угрозой над каждым из нас, и уже не пахло ни драматизмом, ни катарсисом. Она не ужасала нас на экране, она страшила в жизни. Любой мог умереть в каждую минуту, любой мог истечь кровью, все прочувствовались тайной, которую робко скрывал Сноуден в «Уловке-22»: под одеждой таилась уязвимая розовая плоть.

Глупо было бы предполагать, что какие-то проницательные голливудские умы, заметив всеобщий страх и жадное стремление совладать с ним, найдя в хаосе бессмысленного насилия некие закономерности, решили помочь нам с помощью кино. Просто фильмы менялись вместе с ними и нашими потребностями. В 60 — 70-х они стали нести на себе отпечаток всепроникающей атмосферы страха.

В таких случаях всегда можно указать на первый фильм, который внедряет в нас дотоле невыраженное послание, с точностью лазера находя нужную точку в сознании. «Бонни и Клайд», выпущенный в 1967 году, и был таким фильмом. Собственно, с такой откровенностью кровавую вакханалию показывали уже и до него, но именно ему суждено было произвести эстетический, нравственный и психологический шок. Он взорвал наше сознание не только тем простым фактом, что это был хороший фильм, но, главное, тем, что впервые предоставил нам возможность исследовать то, что нас пугало,— бессмысленность и непредсказуемость кровопролития. Но самое важное заключалось в том, что он оказывал зрителю благодеяние, придав смерти благородные очертания; умело срежиссированная пляска смерти придала смертным судорогам смысл и значение.

Насилие и смерть всегда сопутствовали нам во мраке кинозала. Но приметой нашего времени стало любование ими через глазок кинокамеры. Самая зверская из смертей показывается сегодня в медленной лиричной манере старых рекламных передач, где двое влюбленных скользят навстречу друг другу с распростертыми объятиями. Некогда мгновенный прыжок в небытие превратился в балетное свободное падение. Это, разумеется, не могло не задеть чувства тех, кто опасается за юное поколение и общест-

венную нравственность. Придавая смерти и насилию «красоту», предполагают они, можно выработать привычку к крови, разжечь эстетический аппетит ко все более и более искусному и длительному кровопролитию, можно даже побудить зрителей к совершению преступления.

По-видимому, моралистов беспокоит более всего то, что эти фильмы хорошо продаются, что они популярны и их даже одобряет критика. Мысль о том, что мы превращаемся в нацию вуайеров[1], вправду может внушить опасения. А между тем нынешнее поколение не более развращено, чем поколение отцов и дедов. Просто мы больше напуганы. Именно страх, а не вуайеристские наклонности привел к расцвету на экране насилия, распустившегося на нем пышным диснеевским цветком.

Страх заставил даже самых слабонервных убрать ладони от глаз. Боясь насилия вообще, мы особенно боимся неизвестного, тем более если речь идет о чем-то угрожающем нам лично и непосредственно. В прежние времена, когда мы чувствовали себя в безопасности, не ведали прямой угрозы, мы могли позволить себе роскошь зажмуриться и не «знать», что же происходит на экране. Сегодня такое вряд ли возможно.

Многократно посмотрев фильм Дали и Бунюэля «Андалузский пес», я так ни разу и не видела знаменитый кадр, где бритва вонзается в женский глаз. Я читала о нем, слышала, но никогда не видела. Когда он приближается, я зажмуриваюсь; я пыталась держать глаза открытыми, но у меня не получалось. Я боюсь это видеть. Зато я широко раскрытыми глазами смотрю «Соломенных псов» Сэма Пекинпа, даже на секунду не отводя взгляд. Может быть, это звучит «вуайеристски», но в сущности это не так. Меня держало в зале не удовольствие. Я испытывала крайнее напряжение, подавленность, тошноту. И тем не менее не могла уйти из кинотеатра, пока фильм не кончился, как будто это был вопрос жизни и смерти. Моей жизни и моей смерти.

В чем различие между реакциями на два эти фильма? Оба играют на подспудном страхе, таящемся в каждом из зрителей. Оба включают элементы жесточайшего насилия. Почему же я смотрю один, не отрываясь от экрана, и закрываю глаза на другом? Ответ, по-моему, лежит в качественной природе насилия, изображаемом в одном и в другом случаях. Мне нет необходимости видеть, как режут бритвой глазное яблоко, потому что это не имеет ничего общего с моими собственными страхами. Этот насильственный акт, с фрейдистскими мотивами или без оных, не несет для меня значения урока: нет нужды бояться, что кто-то действительно станет резать мне глаз опасной бритвой, а я покорно подчинюсь. Эта сцена не открывает мне то ужасное, что мне обязательно нужно знать, чтобы чему-то научиться и к чему-то подготовиться. В «Соломенных псах» природа насилия совсем иная. Это не сюрреализм, но и не вполне реализм. Это то насилие, которого мы боимся сейчас, сегодня. Запуганная до оцепенения, до тошноты, я все-таки должна была досмотреть фильм до конца. Мне необходимо было узнать и понять то, чего я боюсь, и, как бы болезненным ни был для меня нарабатываемый опыт, в какой-то момент я почувствовала успокоение от того, что не увернулась от жестокого урока. Иначе говоря, я справилась с домашним заданием — научиться выживать.

Популярные фильмы всегда давали нам, зрителям, то, что мы хотим, иначе они не были бы популярными. Сегодня мы хотим знать кровь и смерть. Мы еще не расстались с оптимизмом, оставленным нам в наследство веком разума, мы еще верим, пускай вполсердца и безнадежно, в знание, в просвещение. Знание — магия, которая нас спасет, исчисление пороков исцелит наше пораженное здоровье, анализ излечит беспокойство. Кровь и боль, смерть и убийство, пытки и избиение не доставляют удовольствия, не развлекают, мы смотрим на них из необходимости, чтобы знать.

Кино идет нам навстречу, отсюда — замедленный темп, долгий взгляд на физическую агонию, длительные тревеллинги по рекам крови. Кино делает попытки помочь нам обрести покой, сбросить страх.

Конечно, это чувство обретенной безопасности скоротечно; оно длится примерно столько, сколько занимает дорога от кинотеатра до метро или стоянки машины, а то и меньше. Быстро приходит понимание, что кровавая вакханалия на экране пользы нам не принесла. Страх возвращается и вновь гонит нас в кинотеатр в надежде, что на сей раз мы наконец поймем что-то важное.

Наш мир сильно изменился по сравнению с миром 40-х, 50-х и ранних 60-х. Изменились люди. Хотя каждый отдельно взятый зритель мало чем отличается

[1] Вуайеризм — термин, введенный французским писателем, врачом по образованию, Л.-Ф. Селином, означающий болезненное желание наблюдать за другими, оставаясь незамеченным (прим. переводчика).

от того, каким он был 10 лет назад. Когда я была ребенком, считалось дурным тоном смотреть на кровь и говорить о смерти. Это было «неприлично». Взрослые «тактично» избегали этих тем, и им это удавалось, и только мы, дети, которым недоставало воспитания, отказывались скрывать любопытство к смерти. Сегодня хорошие манеры и приличия слишком ненадежное средство для обуздания страхов и одоления непосредственной угрозы стать очередной жертвой.

Мы с мужем наблюдаем за тем, как наш сын трех с половиной лет от роду с беспокойством смотрит на экран, где льется кровь. Он хочет знать, что это и почему. Он забыл свой пакетик с поп-корном и, подавшись вперед, внимательно смотрит на экран. Его лихорадит от любопытства. Он слишком мал, чтобы понять смысл происходящего перед его глазами (будь это смерть матери Бэмби, он наверняка заревел бы), но само зрелище крови, кажется, взывает к крови, текущей в его жилах. В нем отзывается его смертность. Мы, родители, разделяем его беспокойство, но не успокаиваем его. Мы не говорим, что его любопытство неприлично. Мы молча сидим, современная семья, объединенная экраном со всеми взрослыми и детьми, расположившимися рядом, желанием нечто узнать.

Кажется, сама наша жизнь зависит от ответа, которого мы ждем. В повседневной жизни нас больше пугает не насилие как таковое, а хаос, бессилие перед возможностью умереть без причины, стать жертвой безмотивного убийства.

Облекая смерть и кровь в художественную форму, кино не только парадоксальным образом отражает наш страх перед хаосом, но и гармонизует реальность, вносит в нее условный порядок. Бессмысленность, бесцельность, случайность реального насилия преодолеваются в экранном мире. Впрочем, само присутствие случая на экране выступает как способ упорядочения хаоса; случай становится судьбой. Даже если на экране гибнет случайный прохожий, мы всем залом понимаем, что в этом есть какая-то предопределенность и еще — полиция должна поймать бандита, а суд — наказать его. Смерть, приходя к обыкновенному человеку, делает его своеобразным избранником судьбы, а внимание, оказанное кинокамерой, придает ему возвышенность. Кино отражает наши страхи и вместе с тем ослабляет их.

Итак, показывая насилие, кино делает важное, хотя, возможно, не особенно надежное дело. Если даже нам суждено умереть «просто так», то есть ни за что ни про что, по крайней мере, утверждает оно, это будет красиво, и нас заметят. Сама смерть внесет цель и смысл в наше бытие, а художественная стилизация добавит ему ценности. Художественная оформленность предоставляет нам хотя бы краткую передышку от навязчивого страха. Замедленный темп и крупный план помогают увидеть порядок, которого не видно в реальной жизни. Переход к небытию подчеркнут, акцентирован, драматизирован, возведен в ранг олимпийского действа, участниками которого становимся все мы. Запуганные бессмысленным всепроникающим насилием и вечной угрозой смерти, мы обретаем, хотя бы на краткий миг, успокоение в том, что даже самая бессмысленная гибель несет в себе определенную связность, а следовательно, значимость. Парадоксально, но, в сущности, верно: кровавые, брутальные фильмы, появляющиеся сегодня на наших экранах, несут нам благо.

Перевод Н. Цыркун

От переводчика

Я попытаюсь объяснить, почему размышления Вивиан Собчак, профессора Калифорнийского университета в Санта-Крус, показались мне нужными сегодня для нас. Авторитетный ученый, она на этот раз написала не статью — это больше похоже на дневниковую исповедь; раскапывая наслоения собственного опыта, она находит личное объяснение не только масштабу экранного насилия, но и зрительской откровенной или тайной тяги к нему.

Отправной точкой выбирается кино, зрительский опыт; он проецируется на саму жизнь, которая реконструируется в свете луча, исходящего из кинопроектора. Благостная атмосфера мирного процветания неожиданно взрывается насилием — жестоким и бессмысленным. Ощущение хаоса, потери почвы под ногами, страх и бессилие входят в каждый дом. Красный цвет, заливающий экран, вызывает гнев моралистов, боящихся цепной реакции зла. Вивиан Собчак проявляет мужскую отвагу ума и ясность видения: она приходит к выводу, который нам, европейцам, должен быть понятнее, чем ее соотечественникам — американцам, ибо сформулирован был впервые на нашей почве: «Творить — значит придавать форму судьбе» (А. Камю). Вивиан Собчак обращается и к традиции европейского рационализма, единственной, хотя и ограниченной, альтернативы мифомании и мифотворчества, к позиции человека, который стремится научиться жить в страшную эпоху, глядеть в лицо Медузы Горгоны, не каменея под ее мертвящим взглядом. Одолевший ее Персей, как известно,

избежал гибели, потому что смотрел на ее отражение в щите.

Макс Вебер, социальный мыслитель затянувшейся эпохи кризиса, предпочитавший ледяную трезвость метафизическому утешению, тем, кому выпало жить в «богочуждой» пустыне, напоминал из Исайи: «Кричат мне с Сеира: сторож! сколько ночи? Сторож! сколько ночи? Сторож отвечает: приближается утро, но еще ночь». Ночь еще длится, и нужно научиться обживаться в ней — кто как может. Путь Вивиан Собчак кажется мне достойным.

Кстати, там уже посветлело, и кино становится другим...

Постскриптум

Ожидания зрителей и конъюнктура покупательского спроса на фильмы, «вычисленная» по науке социологической службой «Союзкинорынка», совпадают. Зрители, прокатчики, даже критики — все устали от «чернухи», все хотят «мелодраму со счастливым концом». Но мелодрамы нет как нет. И вряд ли причина лишь в том, что после отмены тематического планирования кинематографисты перестали координировать свои намерения и в результате параллельно снимают один и тот же фильм в обрыдлом «черном» жанре.

Видимо, компенсаторный механизм кинематографа подчиняется не нашей открыто высказываемой воле, а иным, скрытым законам. Мы требуем от экрана утешения, а он, словно назло, вместо утешения воспроизводит наши запрещенные желания, глубоко загнанные в подсознание.

Есть точка зрения, что поток экранной «чернухи» — неотвратимость, которую надо пережить. И у меня складывается впечатление, что она на исходе.

Однако зритель чувствует себя обманутым. Это тоже реальность, и с ней нельзя не считаться. Ведь нашу нынешнюю внутреннюю ситуацию не сравнить с той, что была в США во второй половине 60-х, когда американский экран захлестнула волна крови и насилия. Среднего американца стабилизировала реальность. В ней-то все оставалось на своих местах. Привычные ценности не отменялись, есть-пить тоже было что. А нашему бедолаге-зрителю негде дух перевести: в кино страшно, у телевизора — страшно, в реальности — не легче.

К тому же советский зритель воспитан на социальном заказе. И по-прежнему уверен в сервисном предназначении искусства, вменяя ему в обязанность сеять «разумное, доброе, вечное». А код отечественной гуманистической культуры дал сбой — перестроечный экран сигналит об этом уже не один год.

Не уверена, что просьбы зрителей и пожелания критиков влияют на кинопроцесс. В противном случае я бы тоже присоединилась к зрительскому стону: «Сделайте мелодраму со счастливым концом! Что вам, жалко, что ли?»

Елена Стишова,
зав. отделом советского
игрового кино

С. Березанская

«И был вечер, и было утро...»

Заметки об эстонской документалистике

Поездка в Таллинн для меня всегда радость. Почти пятнадцать лет я связана дружески и профессионально с Эстонией. И каждый приезд отмеряет какое-то время, в течение которого происходили изменения в лице любимого города: от прилавков магазинов до творческой атмосферы на киностудии «Таллиннфильм» и телевидении. Теперь ретроспективно понимаешь, как неотвратимо все менялось к худшему.

Последний визит в Таллинн прошлым летом произвел на меня шоковое впечатление. По неприбранным улицам ходили толпы южных людей с узлами, гортанно перекликаясь в очередях у полупустых магазинов, из которых исчезли даже многочисленные национальные сувениры. В продуктовых магазинах и оставшихся кафе царили чистые прилавки и раздраженные продавцы. Иллюзии, что Таллинн устоит несмотря ни на что, кончились. Равенство в нищете и озлобленности соединило Эстонию со всей страной. Но были и радости, опять-таки схожие со всей страной. Многие талантливые люди, которым долгие годы «перекрывали кислород», справедливо заняли сегодня первые посты в творческих союзах и на телевидении. Их нынешний вклад в происходящие в республике процессы огромен. Сдвиги и перемены не миновали и кинематографию, особенно документалистику. Но странная ирония судьбы заключена в том, что освобождение от цензуры и ограничений не подарило эстонской документалистике (только ли ей?) очевидных художественных взлетов.

«Потомки нам не простят, если мы не зафиксируем сегодняшние события... Я рад, что, наконец, можно говорить, что хочешь. Но оказалось, что это значительно труднее, чем раньше». Андрес Сёёт, один из самых блистательных документалистов страны, которому принадлежат эти слова, выразил предельно точно, как мне кажется, сегодняшнюю ситуацию в документальном кино.

Шквал политических событий, преобразований, надежд и разочарований, который обрушился на нас в последние годы, требует осмысления уже сегодня. С другой стороны, зрители устали от документальных фильмов с бесчисленными митингами, конгрессами, речами, которые кажутся бледной копией событий, увиденных ранее по телевидению. Но как найти ту золотую середину, когда репортаж, фиксирующий развитие общественных процессов, становится произведением искусства?

Если описать общее впечатление от картин, просмотренных на двух киностудиях («Таллиннфильм» и «Эстонский телефильм»)[1], то это будут преимущественно кадры бесчисленных толп, параллели «вчера и сегодня», старая хроника жизни буржуазной Эстонии и захвата ее советскими войсками... Кадры эти с небольшими вариациями кочуют из фильма в фильм.

Но, честное слово, не могу быть здесь суровым критиком. Мне близки чувства небольшого народа (а эстонцев всего миллион), ощутившего дыхание свободы: когда можно вывесить национальный флаг, петь запрещенные ранее песни, назвать истинную причину оккупации прибалтийских республик «дружественным» соседом, высказать претензии правительству и, наконец, создать новое из подлинных посланцев народа. Напомню, что именно в Эстонии 13 апреля 1988 года в телепередаче «Подумаем еще» прозвучали впервые слова «Народный фронт», а уже потом это движение зашагало по всей стране. Документалисты как истинные дети своего народа разделили всю эйфорию происходивших перемен. И в силу таланта — кто ярче, кто скучнее — отразили их в своих фильмах.

Хочу оговориться сразу. Эти заметки не претендуют на полный обзор всех картин

[1] Я сознательно выпускаю из обзора документальные фильмы свободных видео- и киностудий, так как нельзя объять необъятное.

(а их порядка тридцати), которые мне довелось посмотреть в Эстонии. Я выбрала те из них, что отличались свежестью кинематографического подхода либо выявляли тенденции, наметившиеся в эстонском кино. Тем более, что большая часть из увиденного пока, увы, не выдерживает серьезной критики. И пусть не обидятся на меня эстонские коллеги — нет нужды анализировать множество однотипных картин о политических процессах в республике. Но необходимо остановиться на одной, которая вобрала в себя все особенности неповторимого исторического процесса и стала его кинематографическим зеркалом.

●

«Год дракона» Андреса Сёёта комментируется цитатами из гороскопа на 1988 год, которые поразительно «попадают на события», происходившие в стране и особенно в Эстонии. Впору подумать: не предопределены ли были эти катаклизмы необратимостью каких-то высших, космических расчетов?

Сёёт ведет летопись года буквально по месяцам. Вначале он и предполагал снять фильм о республике к моменту появления на свет миллионного эстонца. Год начинался обычно: разрытые улицы, старые разваливщиеся дома мирно соседствовали со строящимися к событию трибунами, люди работали, отдыхали, покупали, развлекались... Но вдруг, вроде бы спонтанно, события стали стремительно ломать застойную жизнь.

1—2 апреля собрались творческие союзы в поддержку перестройки.

2 мая — демонстрация, еще вполне привычная, с партийными руководителями на трибуне. Но — иные лозунги у демонстрантов.

А потом накатилось: форум независимой молодежи Эстонии, впервые поднятый сине-черно-белый флаг, митинг на Певческом поле, пикеты с плакатами «Отречемся от членства в СССР», отставка правительства.

Пока еще вроде бы бесстрастно регистрируя события, Сёёт остается верен себе. Он замешивает политику с обычным течением жизни людей. Кризис развивается параллельно и на уровне быта: введены талоны на сахар; исчезли конфеты; пошел четвертый год антиалкогольной кампании — очереди за вином; наперсточники на улицах Таллинна; конкурс «Мисс Эстония» под плакатом «Народ и партия едины»; и вновь эстонский митинг сменяется русским в поддержку Коммунистической партии и СССР.

Чем больше накат событий, чем выше накал общенациональной взволнованности, тем труднее автору фильма сохранять внешнюю объективность. Андрес Сёёт не прибегает к комментариям, он просто чаще «выпускает» в монтажный ряд эмоциональные пики событий... Невозможно оставаться спокойным, глядя, как десятки тысяч людей на Певческом поле поют: «Создатель, защити Эстонию, с мольбой взываю к тебе!» Торжественный взлет национального единения высок и вдохновен. Фильм берет кульминационную ноту. И радостно видеть, что он не несет при этом националистической окраски, чего не скажешь, к сожалению, о некоторых иных эстонских лентах, вернее, о некоторых их фрагментах... Я не вижу смысла в том, чтобы останавливаться на этом подробно, не хочу подливать масла в огонь. Мне куда более важна мысль, прозвучавшая в трезвом и благородном фильме Сёёта: «Наше время — эпоха программ. Народ надеется, что она не превратится в эпоху погромов».

Фильм «Год дракона» заканчивается 16 ноября — в этот день чрезвычайная сессия Верховного Совета Эстонии принимает декларацию о независимости. В Москве она будет отменена. Но как предсказывает гороскоп — жизнь и борьба продолжаются. И думается, исход ее, при всем покровительстве космических сил, определяют люди.

Жизнь продолжается, и фильм продолжается. Андрес Сёёт снимает сегодня вторую часть «Года дракона». Еще и поэтому я остерегусь судить об этой работе с чисто киноведческих позиций. Пристрастная (хотя и старающаяся скрыть пристрастность под видимостью объективности), она нужна для памяти народной, она сохраняет импульс и дыхание этих месяцев, несет в себе отпечаток этой торопливости. Что делать, если наши недостатки — продолжение наших достоинств. Похоже, что и сам автор ощущает это. «Сегодня, когда я делаю вторую серию, я более спокойно отношусь к событиям... Не хочется повторять телевидение»,— говорит он.

●

Свою «снайперскую» камеру Андрес Сёёт направляет в толпу, в гущу политической жизни. Не знаю, как он будет корректировать свое произведение, но, вероятно, по характеру оно останется тем же: взгляд на общество через общественные массовые явления и события. Марк Соосаар — как и Сёёт, признанный классик эстонской документалистики — свою склонность к романтизму с годами «перевел» в предельную простоту (и красоту) наблюдения за бытием обыкновенного человека. Его последняя ра-

«Год дракона»

«Мисс Сааремаа»

"Cogito ergo sum"

бота «Мисс Сааремаа»[2] — это рассказ о жизни 80-летней Любови Херман, первой победительницы островного конкурса красоты в 1931 году, которая в полной мере разделила судьбу многих эстонцев: высылку из родного дома, тюрьму, скитания на чужбине. Беседы с героиней,— а режиссер умеет слушать — дополняются хроникой, которую комментирует сам Соосаар. Неизменный прием — цитирование архивов — приобретает в этом случае личностный характер, а полифоничное построение создает объемную и живую картину прошлого да и настоящего Эстонии.

Для опытного мастера Соосаара подобный результат не просто объясним — естествен. Но и новые имена ярко заявляют о себе буквально в последние два года. Андрес Сёёт как-то посетовал: «Молодого поколения в кино не видно... Но искусство не грядка, когда посадил тридцать кустов и знаешь, сколько вырастет. Идет процесс, и должно прийти нечто новое...» Это пророчество, мне кажется, сбылось даже раньше, чем считали все вокруг. И едва ли не лучший из дебютов, на мой взгляд,— фильм Рениты и Ханнеса Линтропов «Cogito ergo sum» — «Мыслю, значит существую». Мыслю — значит сохраняю человеческое достоинство, как бы меня ни унижали. Об этом картина.

Сельские бедно одетые люди покупают хлеб, который им продают прямо из машины. Покупают помногу, аккуратно складывая в мешок. За одним из них, стариком, мы пойдем по разбитой и размытой дороге и придем к полуразвалившемуся дому, в котором он живет вместе с собаками, застенчиво-пугливо поедающими хлеб. Зовут их Песси и Мист, что вместе составляет слово Пессимист. Но к старику Карлу Петерсону с хутора Энно оно как-то не подходит. Судите сами: вот его жизнь и убеждения, о которых он рассказывает на протяжении всего фильма за кадром и в кадре.

«Здесь мой личный хутор был, тот вон, средний. Пять хуторов было... сейчас ни одного... Я испугался, когда вошли чужие войска. Старый Сталин со своими усами и сапогами и лошадьми, везущими орудия... Честно говоря, я знал: нельзя, не смею стать рабом. Я не имел права ничего делать, мог лишь пассивно противостоять, и стал эту идею вынашивать, и пришел к выводу — мол, будь, что будет, но колхозам и русским порядкам не подчинюсь».

Карл Петерсон не вступил в колхоз, про-

[2] См. об этом фильме в статье Л. Мальковой «Жизнь без...» по Марку Соосаару» в этом же номере «Искусства кино».— Ред.

должал вести свое хозяйство, его давили непомерными налогами, отобрали зерно, скот, лошадей и наконец посадили. Выпустили уже стариком с инвалидным свидетельством.

И живет он в своем полуобвалившемся доме, где жалкий скарб расставлен по углам, отнимая и так небольшое жизненное пространство. Но почему-то по ходу фильма жалость к нищему странному старику (имеющая в основе своей все же некоторый взгляд сверху, с позиций «нормальной жизни») постепенно вытесняется сначала удивлением, а потом восхищением перед этим дерзким духом.

Может, этим ощущениям способствует и поразительная красота, с которой снят фильм молодым Тынисом Лепиком,— под его операторским взглядом кадр заставленного банками окна становится изысканным натюрмортом, и лучи света, пронизывающие провалившуюся крышу, и теплые тона осенних пейзажей не несут ощущения распада, а наоборот — какой-то готовности к возрождению. Но самое острое ощущение порождает сам старик, подлинная Личность. Все удивительно в этой судьбе: изучил девять языков и несколько диалектов, закончил учительский семинар в Выру. Был учителем, но не захотел преподавать по старому дидактическому методу, а придумал свой, новый, где процесс запоминания основан на эмоциональных ассоциациях и связях. В Тартуском университете изучал богословие и философию и ушел оттуда, не найдя ничего нового в обучении. Обрел и сохранил свой собственный взгляд на религию, на Библию, где находит много крупных противоречий. Но все же сохраняет убеждение, что «существование без Бога есть как бы бездуховное существование...» Карл Петерсон, хозяин хутора Энно, 1908 года рождения, пусть единственный, но непокорившийся житель деревни, свои заключительные раздумья поведает нам, сидя под деревом на лесной опушке, в момент, когда за его спиной неотвратимо ползут по проселочной дороге советские танки. Господи, не дай свершиться насилию еще раз!

Кто-то из эстонцев сказал мне, что этот потрясающий кадр — дар случая, редкая удача. Если рассуждать на житейском уровне, так оно и есть. Но если думать на уровне Карла Петерсона — это закономерность. Удача приходит к тем, кто живет и работает честно и мужественно. Ренита и Ханнес Линтропы жили на старом хуторе, пытаясь постичь стоическую жизнь своего героя. И судьба подарила им поразительный кадр: этот хрупкий телом, нищий одеждой гигант духа, этот спокойный человек, укоренившийся на своей земле под толстым стволом дерева-опоры, сладит и с танками.

Я знаю кинематографическую родословную этого героя. Много лет назад Марк Соосаар снял фильм «Мир господина Вене», герой которого — чудаковатый старик, хранитель национальных традиций и раритетов — был таким же борцом за идею, человеком тихого, но твердого сопротивления, в чьих поступках имеющий глаза видел непокорность духа нации. Сегодня жизнь привела на экран господина Петерсона, говорящего: «...я трудился, и я борюсь, пусть даже убого... Хочу, чтобы те, кто меня слышит, знали: у каждого из нас есть свобода и право делать со своей личностью, что пожелаем. Хочу, чтобы люди, свободные люди, свободно трудились и — что особенно важно — свободно мыслили... «Когито эрго сум».

Картина молодых супругов Линтропов не свободна от недостатков: явно не хватает изобразительного материала, повторяются кадры, видны постановочные мизансцены... Но в 90-м году двадцатого столетия на маленьком пространстве эстонского хутора провозглашаются и утверждаются принципы существования, достойные человека *всегда*. Не они ли приводят человека к победам даже над вечностью?

Юрия Никлуса из фильма Яака Лыхмуса «30 лет спустя» роднит с Карлом Петерсоном не только верность раз выбранному пути, но и талант исследователя. Орнитолог в прошлом, он впервые был осужден в 1959 году за «сотрудничество с западной буржуазией и антисоветскую пропаганду». Попал в мордовские лагеря, где сидели сотни эстонцев, обвиненные еще в 40-м году по той же статье. «Лагерь в СССР,— говорит Никлус,— это такое место, где на маленькой территории собраны очень образованные люди разных национальностей». До лагеря Юрий Никлус занимался современным осмыслением теории Дарвина — в «новых университетах» довел эту работу до конца. Когда сидел в карцере, по пению птиц составил карту их миграции, обитания. В «свободное время» переводил с французского, английского, привел в порядок пианино и играл на нем и на аккордеоне. В этом милом, интеллигентном, приветливом человеке на экране можно и не заметить ничего героического, если бы не рассказы его адвокатов, друзей. Три несправедливые судимости, последний приговор в десять лет, как особо опасному рецидивисту. А «рецидивист» всего лишь решил (после двух «отсидок») открыто высказать протест против ввода советских войск в Афганистан. Авторы приглашают зрителей на «экскурсию» в заброшенный лагерь строгого режима в

Таллинне[3]. А теперь Никлус — «экскурсовод» в кадрах фильма. Он показывает, где сидел, демонстрирует, как надо ходить по кругу в крохотном прогулочном дворике, «приглашает» авторов на нары в карцере, ведет на заброшенное кладбище. От этого нехитрого киноприема пробирает дрожь: неужели всё уже в прошлом? Дай-то Бог.

22 декабря 1988 года из Москвы пришло решение Верховного суда СССР, подтверждающее полную невиновность Юрия Никлуса. Перед ним за других извинился новый Председатель Верховного суда Эстонии. Но в этом случае не скажешь привычного «лучше поздно, чем никогда». Потому что никто не возвратит, не отменит тридцати лет страданий, унижений и нереализованных возможностей.

Между тем в другой эстонской картине — «Помогите нам жить» Мярта Мююра — герой фильма Калэв Рааве благодарит судьбу и своих врагов... за то, что они привели его в тюрьму. Убежденный коммунист, занимавший ответственные посты, преуспевающий председатель колхоза, он посмел пойти против властей и по сфабрикованному обвинению был посажен в тюрьму. Тяжело больному человеку грозила верная смерть, которую он решил ускорить голодовкой. Но, по его словам, на девятый день к нему явился... Бог. Рааве обрел внутреннюю свободу и выжил. Не было бы тюрьмы — не стало бы пути к Богу. В шестьдесят лет Калэв Рааве поступил в консисторию и стал священником.

Увы, и Карл Петерсон, и Любовь Херман, и Юрий Никлус, и Калэв Рааве — люди уходящего поколения, иной формации. Очень важно, что экран знакомит нас с такими людьми — выстоявшими против беззакония и произвола сталинских, хрущевских, брежневских лет, хлебнувшими свое и в годы перестройки. Но горько думать, что вместе с ними может уйти и это умение сопротивляться обстоятельствам и сохранять человеческое достоинство даже под угрозой лишения свободы. Тем примечательнее в фильме «Вести с фронта» (авторы сценария Хели Спеек, Эеви Сяде, режиссер Хели Спеек) свидетельство того, как эстафету сопротивления приняло молодое поколение. Авторы пытаются провести собственное расследование смерти (или убийства?) в армии солдата-эстонца. Из его писем к матери и рассказов сослуживцев складывается портрет смелого, справедливого парня, не пожелавшего согнуться перед начальством. В фильме приводится жуткая статистика подобных смертей. И через всю картину неназойливо проходит судьба другого молодого парня — допризывника Луйка, который арендовал хутор, где хочет «поставить все на место, и ради этого стоит жить». Он отказался идти в армию, не убоявшись суда и приговора — полтора года исправительных работ на стройках народного хозяйства. Он спокойно и непреклонно возделывает свое поле. Чем не молодой Карл Петерсон?

...Ловлю себя на том, что, по существу, рассказываю о героях фильмов, не касаясь того, как сделана лента и в чем ее кинематографические достоинства или недостатки. Наверно, это не пристало для статьи в теоретическом журнале... Наверное, я могла бы покритиковать фильмы Я. Лыхмуса и Х. Спеек за невзыскательную драматургию. И могла бы отметить точность и изобретательность М. Мююра, умело построившего картину на собственных интервью с так называемыми свидетелями по делу Рааве... Но что делать, если герои фильмов волнуют.

Мне не забыть глаза доярки, которую держали в ледяной камере на голых нарах без теплой одежды пятьдесят три дня, требуя лжесвидетельств против Рааве, но она устояла. И не забыть, что один из тех, кто не выдержал издевательств и дал ложные показания, покончил с собой.

Обращение не к «массе», но к персоне кажется мне главным принципом документалистики. И даже на митинге (я бы сказала — на митинге в особенности!) остается интересным отдельный человек. Что привело его сюда? Сохраняется ли он как личность в толпе? Каков он, вон тот, что держит над головой плакат? Чем он живет?..

●

Мне кажется, что многие из эстонских документалистов нового призыва исповедуют эту обращенность к человеку. «Нас всегда интересовала тема внутренней гармонии человека, что так редко встречается в наши дни. Как можно ее сохранить? Сегодня везде царит только политика, нет духовной гармонии, разговора с Богом. Мы пытаемся ее найти в сегодняшнем дне, понять причину ее отсутствия. Может, потому, что все время спешим, мало времени остается для себя, семьи. И совсем его нет, чтобы остановиться, оглянуться...» Так говорят Ренита и Ханнес Линтропы, авторы еще одного фильма — «К Шуре».

Пятнадцать минут мы проживем рядом с Шурой — Александрой Садовской, русской женщиной, выросшей в Эстонии в крестьян-

[3] Сюда в 1987 году, когда Горбачев был в Таллинне, привезли Никлуса из Перми и предложили ему написать просьбу о помиловании. Но он отказался.

ской семье под Нарвой. После «прихода русских» (именно так она и говорит) семья вынуждена была переехать в город. Сорок лет из своих без малого шестидесяти проработала Шура на комбинате, где добывается сланец. Весь фильм — веселый и простосердечный рассказ героини — снят в маленькой комнатке, где помещаются стол с посудой, старая «Спидола» да кушетка, покрытая ветхим пледом. Дом как дом, разве что настораживает какой-то вой и скрежет снаружи, и не сразу понимаешь, почему Шура то и дело спохватывается и выбегает из комнаты: она ведь, оказывается, на работе. Шура возвращается и продолжает: «...теперь у нас царь Горбачев... Сейчас надо Господа искать, пока можно. Сейчас все открыто, церковь свободна... Но сатана жив, хочет в душу войти к каждому... А отсюда красивый вид. Ночью, как в царстве,— огоньки горят. А весной птички поют, теплый воздух. Птички поют, не спят, а трудятся...» И Шура трудится вместе с «птичками» ради хлеба насущного да еще отыскивает в радиоголосах проповедь Господню и Евангелие читает.

Но что же у нее за работа, которую она выполняет с такой добросовестностью?

Отъезжает постепенно камера, и мы, наконец, видим, что Шурина будка находится на вершине огромной горы, куда подается пустая порода после выработки из нее сланца. Потоки воды, которой Шура размывает породу, растекаются вокруг, убивая все живое. Лунный мертвый ландшафт царит вокруг «хозяйки Медной горы», как себя гордо называет Шура... Нет, на пенсию она не собирается: «Сколько Господь даст сил, столько еще и проработаю, а в уборщицы с тряпкой или по улице с метлами — не хочу». И невдомек ей, что та самая порода, которую она старательно разравнивает водяной струей, дымит на воздухе, выделяя убийственные ядовитые испарения.

Так, не ведая, что творит, прекрасная женщина с Богом в душе служит Сатане. Служит под нежные, воздушные звуки бетховенского опуса «К Элизе» — вот ключ к ироническому названию фильма.

Что же такое перед нами? Трагифарс? Символ сегодняшнего нашего бытия?.. Вновь молодые авторы демонстрируют и свое мастерство, и понимание удивительных возможностей документалистики — ее тайны, когда реальный персонаж, доподлинная обстановка, достоверное событие оборачиваются образом, притчей, философемой, посланием к Человеку, вырастая из тесных одежд только свидетельства, только информации.

То, что для авторов фильма «К Шуре» представляет собой материал для размыш-

«Родное море»

«Зимородки»

«Помогите нам жить»

ления, в другом фильме становится его непосредственным предметом: угроза самому существованию республики, экологическая беда, постигшая ее. «Историю будущего» Мярт Мююр снял тоже в Нарве и Кохтла-Ярве — наиболее экологически опасных центрах по добыче сланца и самых политически «горячих» точках Эстонии. Здесь сосредоточено ее «русскоязычное население», как принято сегодня говорить. Большинство здешних жителей не согласно с политикой нынешнего руководства Эстонии. Митинги, показанные в фильме, демонстрируют агрессивность и нежелание идти на диалог с эстонцами — их освистывают и сгоняют с трибун.

За что же так страстно борется местное население? Ответ на этот вопрос мы тоже находим в фильме. Режиссер не навязывает своего мнения. Он просто показывает: проваленные пашни, где из расщелин идет дым — под землей горит сланец, и потушить его невозможно. Брошенные деревни, где уже не осталось эстонцев, дикие пейзажи отравленной местности, где можно было бы снимать «Сталкера», целые горы отбросов, озеро из сточных вод площадью в несколько гектаров и глубиной в сотню метров и кладбища, где по надписям на могильных плитах нетрудно высчитать средний возраст жизни: около пятидесяти лет.

В том, как опытный профессионал М. Мююр не стремится разделить две стихии — межнациональные стычки и раны, нанесенные человеком Природе,— я вижу не промах или ошибку, но сознательное намерение. Национальное ожесточение не возникает там, где жизнь благополучна и щедра. Все взаимосвязано: чудовищная безответственность перед Природой мстит человечеству, лишает будущего, обрекая на рознь и усобицы.

В фильме «Родное море» («Эстонский телефильм», авторы сценария Юхан Ааре, М. Каат, режиссер Марианна Каат) эта тема вырастает до национальной трагедии. Картина начинается и заканчивается кадрами родов. В муках появляется человек на свет, чтобы познать красоту мира, выучиться, сделать мир еще лучше. Так было и должно быть всегда. Но сегодня труба, из которой бьет струя отравленной, стекающей в море воды, убивает жизнь.

Растет ребенок, и ему суждено прийти вот сюда, в мир этих пейзажей загаженной земли, зацветающего моря. Ясная по первому ряду мысль авторов фильма не усложняется по ходу действия, а повторяется и повторяется, нагнетая единственную эмоцию. Сразу скажу, что с трудом воспринимаю такой способ киноповествования, но тем не менее итог фильма оставляет сильное впечатление. Вот этот кадр: группа детей, стоящих на берегу моря. Крупные планы их лиц перебиваются в монтаже кадрами рожающих женщин, и через пару стыков зритель, вглядываясь в лица ребят, с ужасом понимает, что перед ним умственно неполноценные дети... Апофеоз современного безумного и эгоистичного поведения человека, который сам программирует свое уничтожение.

«Боже, дай силы досмотреть эту картину»,— думала я и на просмотре фильма Хаги Шейна «Зимородки» («Эстонский телефильм»). Он снят в интернате для дебилов и уродов, который автор картины называет «свалкой человечества». Жесткое определение может отвратить. Но только человека, который не знает Хаги Шейна. Того, кто не знает, что Шейн из года в год мужественно и спокойно противостоит несчастьям, обрушившимся на людей. Он постоянно живет среди чужого отчаяния и боли с единственной целью — помочь избавиться от них. «Зимородки» — третья картина, в которой режиссер взывает к милосердию к больным, старым, беспомощным. Первая его лента «Открытая дверь» рассказывала об одиноких стариках, не желающих идти в дом для престарелых, вторая — «Танец в инвалидной коляске» — об инвалидах, которые хотят жить полноценной жизнью, преодолевая ради этого титанические сложности. Добавлю, что уже десять лет Хаги Шейн ведет телепередачу «Очечник», посвященную проблемам инвалидов и пожилых людей. Передача заменила собой отсутствующий социальный институт.

Я смотрю «Зимородков» и думаю... Где берутся силы у этих женщин, которые так терпеливо и ласково обращаются с ползающими, мычащими, неподвижно лежащими большими и малыми младенцами? «Поначалу было тяжело,— говорит одна из воспитательниц.— Сейчас-то они как свои дети... Если два дня не работаю, то уже начинаю думать: что они там делают? А когда родители навещают их, так прямо больно смотреть, плачут, такое несчастье. И ничем нельзя помочь... Тем, у кого черствая душа, трудно здесь работать. И терпенье требуется большое...»

Фильм Х. Шейна умножает подробности, накапливает боль. Кто-то из детей придумывает себе маму, которая обязательно придет и заберет, кто-то считает мамой любимую воспитательницу. Подросток, которого мать привезла в интернат, когда ему было десять лет, рисует одни поезда: он помнит, что приехал сюда на поезде, и все ждет, когда поедет обратно... Многое ли зависит от директора и воспитателей, которые стараются уст-

раивать детям праздники и делают, кажется, все, что в их силах.

Так в фильм входит вторая, «побочная», как говорят музыканты, тема: нищета отечественного призрения. Тесные комнатки, в которых спят и играют дети, скученность. Бедная одежда, жалкие игрушки, скудное питание...

Стоит ли удивляться, что в Норвегии картина вызвала неожиданную для нас реакцию: «Если бы подобный фильм прошел по норвежскому телевидению, на следующий же день встал бы вопрос о доверии правительству». Мне вспомнился в этой связи и другой фильм — «И тогда пришел Джон», показанный недавно в программе фестиваля американских документальных фильмов «Шоукейс». Больной «синдромом Дауна» мальчик, которого мать не отдала в интернат, а вырастила среди здоровых людей, стал радостью для всех жителей небольшого городка. Добрый, естественный, отзывчивый на любовь и внимание, он полноценно существует в людском сообществе, делая людей добрее и счастливее.

Неужели это совершенно недостижимо в нашей ожесточенной стране?.. И неужели кромешная тьма, застилающая порой документальный экран,— единственное и окончательное его знамение? Митинги и волнения, потасовки и склоки, израненная земля, искалеченное детство?..

Когда завершалась намеченная программа на Эстонском телевидении, мне предложили посмотреть еще один фильм — «И был вечер, и было утро». Сказали, что я увижу фильм-портрет. О композиторе Арво Пярте. Знаю ли я такого? Честно скажу — знала понаслышке, слышала в «обойме»: Шнитке, Денисов, Губайдулина, Пярт...

Знаете ли вы Арво Пярта? На протяжении всего фильма авторы задают этот вопрос на улицах в разных городах мира. И ни одного утвердительного ответа. Но не знают его, увы, и у нас. Лишенный возможности работать, а соответственно и зарабатывать на жизнь, эстонский композитор был вынужден эмигрировать в Германию. Там, в Германии (и не только в Германии), в течение года и снимал его автор фильма — в недавнем прошлом оператор Дориан Супин. Мы присутствуем на многочисленных репетициях. При нас рождается новая музыка, когда Пярт, прислонив ухо к роялю, слушает его звуки. Двойное изображение часто появляется в фильме: лицо композитора и его отражение на зеркальной поверхности рояля... отражение лодки и весел в воде... отражение дома Пярта в озере... Не символ ли это отражения жизни в музыке?

Я и не заметила, как очарование и внутренний свет фильма властно втянули меня в себя. Никогда не доводилось мне видеть в кино изображения, столь адекватного музыке. Композиции Пярта замешены на звуках современной жизни, звучании больших городов и морского прибоя, духовных песнопений и джазовых импровизаций... Эта жизнь присутствует — звучит в картине, переливаясь в ее музыку и наделяя кадр, эпизод редкой гармонией. «Эта музыка существует среди нас, я ее не придумываю,— говорит Пярт.— Как скульптор освобождает лицо от камня, так и я освобождаю музыку от шелухи».

Думаю, что ключ гармоничности фильма — в духовной гармонии его героя. В той гармонии, о которой рассуждают Ренита и Ханнес Линтропы: в умении «остановиться, оглянуться», умении «разговаривать с Богом»...

Арво Пярт говорит в фильме и с Богом, и с людьми. Он говорит на нескольких языках: эстонском, немецком, английском, подзабытом русском. Я хотела бы подчеркнуть это сегодня, в дни раздувания межнационального пожара. Но по конечной сути это ведь не важно. Потому что мы общаемся с настоящим, глубоким, несуетливым Гражданином Мира.

В фильме практически нет никаких разговоров о сегодняшнем дне Эстонии, нет прогнозов ее будущего. Отчего же после просмотра вселяется в тебя надежда? Я не знаю этому рационального объяснения: это область ощущений. Но Арво Пярт, глубокий и оригинальный мыслитель, находит для этого слова. Прислушаемся к ним, лучше мне все равно не сказать: «Почти всегда так бывает, что нет ответа и нет конца... И лучше всего, когда все покрыто тайной... Самые великие сокровища — они все закрыты... И самые великие чудеса совершаются втайне, наверное... И надо в этой темноте увидеть свет. Но это должно быть плодом твоей души...»

Помните название последнего фильма Михаила Ильича Ромма? «И все-таки я верю...» — говорил он. Верю и я. Потому что запомнила рыцарей милосердия из фильмов Х. Шейна — тех, кто не забывает: на свете есть люди, которым хуже, чем мне. Потому что запомнила выстоявших из других фильмов: Карла Петерсена, Юрия Никлуса, Калэва Рааве, допризывника Луйка... Потому, наконец, что испытала истинное потрясение и очищение, увидев фильм об Арво Пярте. «И был вечер, и было утро...»

Л. Малькова

«Жизнь без...» по Марку Соосаару

Если бы единственным мерилом свободы творчества была возможность выражать точку зрения, противоположную официальной, наше документальное кино снималось бы по одному бесконечному сценарию, включающему митинги, собрания, уличные интервью и выступления в кадре. Люди говорили бы сначала одно, потом другое, затем прямо противоположное, и это зрелище неизменно было бы документальным и актуальным, хотя вряд ли, вряд ли его можно было бы назвать «кино».

Вспомним недавние фильмы «Ускорение. Поиски резервов» или «Человеческий фактор». Они канули в небытие вместе со словами, положенными в их названия,— политическая лексика чутко улавливает изменения в реальной политике. Но не будем спешить радоваться новым социальным обретениям, глядя, как на экране прелестные девичьи уста произносят «плюрализм», «демократизация», «гласность». Язык живет в современности, и, когда из него уходят слова «добро», «красота», «любовь», «Бог», «дух»,— это верный признак оскудения жизни народа, на нем говорящего.

Не случайно политизации документального экрана сопутствует взрыв «черного кино», демонстрирующего язвы нашего общества. Убийства, проституция, наркомания, жестокость к животным, детям, женщинам, старикам — все это, шокируя нравственное чувство зрителя, документалисты ставят в вину общественному устройству. Но как бы ни были справедливы эти социальные обличения, «шоковая терапия» сегодня недостаточна для лечения болезни. Об этом в конце концов говорит опыт западной документалистики.

Одна из лучших работ Соосаара последних лет называется «Жизнь без...» и начинается с эпатажа в духе «черного кино». Это история самоубийства мальчика, подорвавшего себя публично, на уроке в школе. 68 детей, покончивших собой в Эстонии в 1986 году,— конечно же, эта цифра дает повод для социальных обобщений, традиционных в кинопублицистике. Но Эстония — едва ли не самая благополучная республика в Союзе. И что скажешь, если причиной самоубийства Тийта — так звали мальчика — была его мать? Рассуждения о социально-нравственных нормах становятся неуместными, когда нарушен вечный закон природы, заставляющий мать спасать своего детеныша даже ценой собственной жизни.

Соосаар работает на контрасте между привычной видимостью мира и извращенным смыслом происходящего. В классе, где произошел взрыв, опять идет урок, и товарищам Тийта в сущности нечего о нем сказать. Мальчик показывает коровник, где Тийт пытался повеситься, но веревка тогда оборвалась: он, оказывается, готовил самоубийство целый год. А его учительница спокойно признается, что знала об этом, но «есть вещи, которые не воспринимаются всерьез, когда о них говорят дети». Из судебного репортажа мы узнаем, что мать истязала Тийта физически и психологически, заводила беспорядочные половые связи, устраивала пьянки дома, вступала в интимные отношения на глазах у детей — все это сообщается на суде обстоятельно, бесстрастно, для протокола. Документальный стиль Соосаара сродни натурализму Кафки: внимательное, подробное описание невероятных событий и простота, с которой эти события воспринимаются вовлеченными в них людьми.

Эта стилевая близость опирается на сходство решения — или нерешения — классической ситуации суда. В «Процессе» Йозеф К. сидит в зале заседаний, там темно, он почти ничего не видит, мало понимает происходящее, чувствует, что осужден, но приговор он так и не расслышал. А потом, поскольку жизнь продолжается как прежде, вообще начинает сомневаться в том, что осужден. Тем более что никогда не знал, за что. Так и мать Тийта вряд ли понимает, за что ее судят: ведь все видели, что он убил себя сам. Она лишь тупо повторяет, что работа занимает все ее время, что она не может жить с одним мужчиной, а алкоголь совсем не употребляет... И Соосаар не дает услышать приговор

суда. Жизнь женщины, снятая методом «прямого кино», продолжается на наших глазах, наглядно демонстрируя полный абсурд существования.

Коллеги отзываются о Соосааре как о большом эксцентрике, но, думаю, все дело в том, что он от природы награжден абсурдным ви́дением мира и ничего не может с этим поделать. Отсюда эксцентризм его поведения, а в творчестве — неприятие стандарта, стереотипа, избитой истины — оппозиция общепринятому, бу́дь то жизнерадостные картины периода застоя или «черная волна», поднятая перестройкой. Стандарт строится путем примитивизации явления, сведения его к форме, абсурд — путем умножения формы, наделения ее неожиданным смыслом.

Любопытный смысловой оборот этнографической формы Соосаар продемонстрировал в фильме «Мужики с острова Кихну», снятом перед лентой «Жизнь без...». Кинонаблюдение за жизнью маленького эстонского острова включало тщательно отснятые пейзажи, танцы, народные песни, ремесла, вековой быт. Однако в общий ритм действия втягивались также такие сцены и детали, которые бы смутили взгляд искателя экологической ниши. Пьянство, жестокость, насилие, связанные в нашем сознании с «каменным мешком» современного города, оказывается, хорошо вписываются в этот вековой уклад жизни. Соосаар развенчивает руссоистскую иллюзию: смысл картины опровергает этнографический канон, как повседне́вность — красоту песен и костюмов героев фильма. «Жизнь без» царствует и на экзотическом Кихну.

Абсурдное ви́дение не может быть утешительным. Стремление понять не позволяет сознанию остановиться на очевидном объяснении, заставляет искать дальше и часто упирается в факт смерти как единственную неопровержимую данность. Смерть — частая гостья в фильмах Соосаара. Мужики с острова Кихну на наших глазах, сидя за столом, упиваются до бессознательного состояния, а потом один из них погибнет. Как будто предугадывая трагическую развязку, автор снимает эту попойку с подробностью, доступной лишь «привычной камере», но в самом предугадывании есть некая странность. В следующем фильме смерть становится исходной точкой взгляда на жизнь.

По меткому замечанию Камю, покончить с собой — значит признать, что жизнь сделалась непонятной. Это странное объяснение (наряду с очевидными социальными причинами) дает свою логику детским самоубийствам. От этой логики и отталкивается Соосаар, создавая свою версию реальности.

Из обвинительной речи прокурора следует: Тийт не мог смириться с тем, что его мать — «сельская шлюха».

Человеческое сознание вообще оперирует стереотипами — люди, занимающиеся политикой, пропагандой хорошо знают эту истину и используют ее в своих целях. Стереотипы создают видимую простоту и легкость жизни, снимая остроту нравственного выбора. В неприятной ситуации сознание с готовностью выбрасывает ярлык, избавляющий от труда объяснять чужой поступок и оправдывающий собственную позицию. В том числе и позицию ничегонеделания, которую заняли все, кто окружал эту женщину с ее двумя детьми. Ярлык «сельской шлюхи» оправдывал не только невмешательство одних, но и недвусмысленное соучастие других.

Ребенок воспринимает действительность прямо: его сознание не успевает прикрыться защитной оболочкой стереотипов, «я» оплетено кровными узами, и место, которое занимает в детской душе мать, особенно уязвимо. Мать всегда одна. Как бы сложно ни складывались личные отношения, родовая память человечества придает ей ни с чем не сравнимую значимость, абсолютную ценность в жизни каждого. В ней основа жизни, единство идеалов, заключенных в вечных словах «красота», «добро», «любовь». Слово «мама» из этого ряда.

На этих словах строится и внутренний мир Тийта. Внешняя же реальность была далека от идеала, и в ней господствовал ярлык «шлюха». Однако, опрощая внешний мир, ярлык обессмысливал внутренний и ставил мальчика в ситуацию выбора. Вывод — жить бессмысленно — логичен: самоубийство становилось актом спасения смысла слов, средством сохранения внутреннего мира.

Демонстрируя сопредельное со смертью противоречие между внутренним миром и внешним, художник, конечно, понимал, что сам становится перед выбором пути. Кинематограф, как и жизнь, позволяет легко двигаться по стереотипам массового мышления, не углубляясь внутрь проблемы; его язык столь же богат штампами и ярлыками, как и наша устная речь. Как в жизни, этот путь далеко не безобиден: кино подключает к стереотипному ряду зрителей, обучает их поверхностному скольжению по действительности.

В этом отношении «черное кино» перестройки не отличается от «розового» лакировочного кинематографа прежних лет, хотя и вырабатывает иной принцип эмоционального воздействия. «Розовое» кино успокаивало, показывая, что отдельные недостатки

преодолеваются, проблемы решаются благодаря «героям наших дней». «Черное кино», напротив, показывает изнанку жизни изгоев общества — пьяниц, проституток, убийц,— вызывая гнев и отвращение (а то и любопытство) зрителя, но точно так же успокаивает, оставляя его с утешительным чувством: все-таки он, зритель, не такой плохой, как те, на экране.

Соосаар поставил свою картину под угрозу стереотипизации, чтобы сыграть шутку с нашим, зрительским, восприятием. В первой половине ленты, следуя за очевидцами событий, мы увидели в матери Тийта воплощение всех пороков, навесили на нее всевозможные ярлыки, а режиссеру этот венок стереотипов был нужен только затем, чтоб показать, как он узок даже для головы этого богом обиженного существа, и заставить нас устыдиться поспешности своего приговора. Соосаар превращает фильм в своего рода назидание зрителю, достигая этого эффекта за счет соединения противоположностей — логики стереотипного мышления с логикой абсурда.

Абсурд торжествует во второй половине киноленты, где средствами «прямого кино» представлена унылая жизнь матери Тийта — этот повторяемый изо дня в день, невыносимо беспросветный набор обыденных картин. Неожиданно она становится центральной фигурой фильма, занимает традиционное место героини. И это, конечно, не случайно: в ней ключ к пониманию жизни по Соосаару, ибо то, что мы видим, есть растянутое во времени существование, не достойное звания «жизнь» в истинном смысле этого слова. Или жизнь без истины, «жизнь без...»

Просыпается среди ночи, в половине четвертого уходит из дома, спит в автобусе, работает до восьми утра, на обратном пути встречает сына, идущего в школу, дома ложится в его еще не остывшую постель, потом снова уходит на работу, оставив ребенку обед на столе, возвращается, когда ему пора ложиться спать... — одно и то же снова и снова, и вчера, и завтра, и через год. Камера пристально следит за женщиной, точно фиксируя изменение ее психического состояния: утренний полусон, растущее отупение от механической дойки нескончаемого конвейера коров, остервенение, крик на непослушное животное: «Я тебе плоскогубцы в нос воткну!» — и, наконец, полное отключение сознания, единственное состояние, в котором можно доить испражняющуюся корову, прижимая хвост к ее боку головой...

Отдадим должное Соосаару — человеческую физиологию он представляет опосредованно, через слово диктора, речь персонажей или знаковый кадр. Западная традиция «черного кино», начиная от «Собачьей жизни» Якопетти до нашумевших в 80-е западногерманских лент «Это — Америка» или «Шокирующая Азия», допускает показ человека на грани порнографии. В документалистике нашей «новой волны» тоже не принято отводить глаза от обнаженного тела, если тема позволяет его хорошенько рассмотреть («О, маркиза де Сад», «Хау ду ю ду» и др.). У Соосаара натурализм изображения служит иным целям, а его сдержанность в показе человека объясняется иным, отличным от «черного кино» пафосом творчества.

Основной эстетический постулат социальной критики во все времена оставался неизменным: нетерпимые пороки и нестерпимая боль общества требуют предельной откровенности, обнажения всех социальных язв на экране. «Нам не нужны фильмы цвета розовой водицы, нам нужны фильмы цвета крови»,— на рубеже 60-х утверждал американский документалист Р. Ликок. Но для Соосаара сама социальная критика уже утратила смысл. Ведь в сущности «свободное», «независимое», «новое», «черное» кино, возникая в разных странах, нося различные названия, при всех художественных различиях всегда строилось на одной и той же проблематике. Сегодня, показывая коррупцию, бездуховность, жестокость, проституцию, наркоманию на экране, наши документалисты смело связывают эти болезни с самой системой социализма и с надеждой смотрят на Запад. Но «гримасы» социализма удивительно похожи на «гримасы» капитализма — «черное» кино свидетельствует об этом документально. И если социальные иллюзии Прибалтики связываются в основном с финской моделью общественного устройства, то финская документалистика вполне способна их развеять. Эта модель обеспечивает материальное благополучие, но не способна спасти ни от разврата («Финские ребята, девочки из Таллинна рассказывают о вас все», режиссер К. Олссон), ни от насилия («Жестокость в доме и старики», режиссер А.-М. Йокела-Назимов), ни от государственного пренебрежения интересами людей («Памятник для политика», режиссер У. Ээрола).

Так в чем же дело? Избегая прямых обличений общества, Соосаар открывает перед нами более глубокое противоречие между человеком и созданной им цивилизацией, подчинившей самую его природу массовому производству и массовому потреблению. Потому-то жизнь, увиденная его глазами, почти

безнадежна — изменить ее не сможет никакая социальная революция. Ведь как ни страшен душевный слом человека, обслуживающего конвейер живого скота, натуральное хозяйство Кихну не сулит обитателям острова возвращение душевной гармонии. Универсального решения этого конфликта не существует, социальные иллюзии утрачены — и это заставляет режиссера пристальнее всматриваться в человека — конкретного, неповторимого, живого, со всеми его недостатками и грехами,— отказываясь от опостылевшего поиска в нем типических социальных черт.

Предощущение художника порой срабатывает не хуже прогноза политика, только говорит о грядущих переменах в мире на ином языке. Вспомним ведущее направление европейской литературы полувековой давности: тот же дух полной социальной безнадежности и, несмотря ни на что, та же ставка на человека, но человека как он есть, человека неидеализированного («Экзистенциализм — это гуманизм» — назвал свой манифест Сартр). Раскритикованное последователями реализма — и не только социалистического — это направление тем не менее уловило смутные психологические мотивы, ведущие к войнам, которые вначале называют «странными», а потом — «самыми кровавыми в истории человечества». Неожиданное воспроизведение того же взгляда на мир в нашем документальном кино диктуется ощущением порога, у которого вновь встали народы и страны независимо от их общественного строя. И вновь этот взгляд оказывается более гуманным, чем обличения, несущиеся в адрес общества с больших и малых экранов, со страниц газет.

Посмотрим еще раз на людей, которые живут этой «жизнью без». Вот одноклассники Тийта встают, чтобы почтить его память по призыву учительницы («...он был хороший мальчик»), вот учительница объясняет позицию школы («...есть вещи, которые не воспринимаются всерьез, когда о них говорят дети»). Вот прокурор произносит патетическую речь («...он был мужественным парнем, но обстоятельства сломили его»), вот свидетель обвинения («...все было хорошо, я остался у нее ночевать...»). Вот, наконец, мать Тийта («...алкоголь я совсем не употребляю»). Заданность, заученность поведения, жестов, речи, интонации персонажей — все похоже на инсценировку, но Соосаар, думаю, и стремится продемонстрировать всеобщую, всеохватывающую нормированность поведения человека во всех жизненных ситуациях — в школе, на суде, перед камерой. В обществе люди действуют безотчетно, бессознательно, исполняют старые, затверженные, доставшиеся по наследству роли, даже не задумываясь о смысле произносимого текста. И Соосаар через лаконичный перевод на русский наверняка еще и усугубляет абсурдность этих речей на фоне непоправимого факта: мальчика-то нет больше. Жизнь без... — это еще и жизнь без Тийта, собою заплатившего за то, без чего живут эти люди. Не случайно Соосаар наделяет именем лишь его.

Люди на экране не только безымянны, но и безлики. Проходят чередой, произнося нужные слова, и скрываются, не оставив следа в памяти. Внимание режиссера сосредоточено лишь на человеке, которого все они единодушно осудили, на блуднице, ставшей причиной смерти своего ребенка. Снимая пелену настроений, зависящих от ситуаций, Соосаар ищет ее подлинное лицо. Пожелай режиссер осветить интимную сторону ее жизни, она бы, пожалуй, ему подыграла,— а почему нет, сегодня этого не стесняются. Но каждый находит то, что ищет. Соосаар искал в ней Мать и открыл нам лицо страждущей женщины.

Киносъемка, ведущая то к психологическому зажиму, то к игре в «как положено», в какой-то момент становится катализатором переживания, и на пленке фиксируется сцена, смотреть которую мучительно и почти стыдно. Вот она возвратилась домой, переодевается, автоматически собирает на стол, наливает в кашу все то же опротивевшее даже нам, зрителям, молоко, отрешенно ест, механически включает магнитофон, и тут, при звуках жизнерадостной песни, лицо ее вдруг безобразно искажается, и она начинает рыдать. Эта сцена снята длинными планами, подчеркивающими пустоту и однообразие жизни, остановку времени, замкнутость пространства. В ней отражается общий натуралистический фон фильма, создавая эффект почти физически ощутимого преображения: ее и стыдно смотреть потому, что на глазах обнажается то, что болит,— душа человека. И само присутствие страждущей души в этой падшей женщине воспринимается как откровение, и кажется вдруг, что «жизнь без» — небезнадежна.

Трудно понять Соосаара, не учитывая сурового духа протестантизма, пронизывающего эстонскую культуру. В отличие от православной традиции, здесь и большая жестокость, и утверждение неистребимой греховности, заложенной в природе каждого человека, и непостижимость тайны промысла Божьего, вопреки всему подчас дарующего спасение самому страшному грешнику. Эта вера во спасение души, несмотря на торжество низменных начал в человеке, оказалась близкой «философии существования».

Показав порок, заставив испытать ужас и отвращение к нему, режиссер затем искусно вызывает сострадание к своей безымянной героине. В конце концов она живет той же несладкой жизнью, что и все мы в наше время, приметы которого направленно вмонтируются в экранное действие. Узнаваема обстановка квартиры, спешка на работу, очередь в магазине, молоко на конвейере, прилавке, столе, молоко, которое все пьют, не подозревая, чем оно бывает оплачено. В символ неприкаянности человека превращаются знакомые кадры вокзала, аэропорта, где спят люди. Мотив дороги пронизывает весь фильм: кадры автобусной остановки открывают и завершают его, а между ними героиня совершает челночное движение от дома до фермы и обратно, и вновь, и вновь... Гнетущий натурализм жизни обретает ирреальные черты в соединении со знакомым радиоголосом, который, как из иного мира, шлет пожелания доброго утра, поздравления тем, у кого сегодня день рождения, передает информацию о процессе над итальянской мафией.

Проповедуя милость к падшим, Соосаар в наш жестокий век отстаивает принцип высокого искусства и противостоит «черной волне», грозящей захлестнуть кино. Для него человек, каким бы он ни был, ценен неповторимостью своей жизни, ход которой безразлично отмеряют часы, столь часто попадающие в кадр.

Такая система координат не позволяет никакому политическому течению подчинить художника. И накат очередной документальной «волны» не может пошатнуть его позиции. На что бы ни смотрел Соосаар — это будет взгляд со стороны и чуть сверху.

Этот отчужденный взгляд непонятен и, естественно, раздражает людей, живущих по принципу «кто не с нами — тот против нас». Но думается, что чем сильнее накал страстей в обществе, тем больше растет необходимость такого взгляда.

Страсти вокруг пакта Молотова — Риббентропа 1939 года разгорелись с удвоенной силой полвека спустя. В Эстонии, Латвии и Литве, присоединенных в канун мировой войны к СССР, теперь сложились движения, призывающие к выходу из Союза. По этому острому вопросу столкнулись интересы различных политических сил, и документальный экран показал, что одна и та же историческая хроника может с успехом обслуживать прямо противоположные позиции.

На Центральном телевидении В. Шейнин создает традиционно унылый фильм «Тогда в 1940-м», где, комментируя архивные кадры, очевидцы событий того времени утверждают, что вхождение в СССР было актом национального спасения народов Прибалтики от фашизма. В Эстонии О. Неуланд делает пафосную картину «Гитлер и Сталин», показывая при помощи динамичного монтажа, как цветок свободы буржуазной Эстонии был раздавлен тоталитарным сталинским режимом, натравившим русских на эстонцев. В это же время в разгар политических страстей Марк Соосаар выпустил свою новую киноленту под странным названием «Мисс Сааремаа».

В фильме нашли свое отражение исторические события последних шестидесяти лет, но в центре его вновь стоит одинокая фигура женщины, и эти события режиссер представляет сквозь призму ее ви́дения мира.

Бывшая красавица, перед войной избранная королевой красоты острова Сааремаа, она и теперь сохранила следы былого очарования и, главное, достоинство, присущее обладательнице высокого титула. Но жизнь, увы, складывается не по канонам красоты, а по законам большой политики, и эта «жизнь без» уготовила Мисс Сааремаа дальнюю дорогу на Восток да мытье посуды со стола «большой тройки», решающей в Ялте судьбы мира.

Как будто исправляя несправедливость жизни, режиссер в своем фильме заставляет политиков, чьи имена вошли в учебники истории, обреченно повторять одни и те же жесты и движения, запечатленные в архивных кадрах. Их давно уже нет в живых. Как и другие политики, сменившие их на высоких постах власти, они и не подозревали о существовании красавицы с острова Сааремаа, когда мановением руки направляли поток мировых событий. Сколько неведомых властителям мира судеб перекрутил и унес этот поток?

Но у времени свои счеты с политиками. А героине фильма суждено было все-таки вернуться в родные места. Живет на хуторе. Растит поросят. «Скажи, как их зовут»,— просит режиссер. Мисс Сааремаа в ответ отрицательно качает головой: «Ну зачем ты...» «И все-таки скажи, скажи»,— не отстает Соосаар. Она лукаво смотрит на него, переводит взгляд на поросят: «Этого — Никита, а этого — Леня».

Оппозиция политике — тоже политическая позиция. Когда сегодня в речи человека, поднимающегося на общественную трибуну, слова нового политического лексикона вытесняют вечные «добро», «красота», «любовь», «вера», он рискует, даже достигнув мировой славы, передать свое имя не только единокровному сыну, но и какому-нибудь поросенку или котенку в далеком селе. И всякий, кто посмотрит фильм Соосаара, безошибочно узнает в питомцах Мисс Сааремаа черты известных лиц. А фильм — это документ.

С. П. Мельгунов

Золотой немецкий ключ большевиков

«Чудовищно неправдоподобное»

По методу Ленина можно было бы построить и такой силлогизм. Парвус политически был связан с Ганецким, Ганецкий был связан с Лениным. Следовательно, Ленин был связан с Парвусом. И такое заключение отнюдь не было бы «мошенническим приемом». «Гнусной ложью» называл Ленин обвинение его в том, что он состоит в отношениях с Парвусом. «Ничего подобного не было и быть не могло»... «Парвус такой же социал-шовинист на стороне Германии, как Плеханов социал-шовинист на стороне России. Как революционные интернационалисты, мы ни с немецкими, ни с русскими, ни с украинскими социал-шовинистами (Союз освобождения Украины) не имели и не могли иметь ничего общего». Но ведь дело шло даже не о том, что последовательные русские интернационалисты заняли позицию немецких «социал-шовинистов», т. е. встали на сторону Германии, как таковой, в силу признания, что победа немецкого прогресса все же, с точки зрения людей, не желавших иметь отечество, более целесообразна, нежели победа русской реакции: «Поражение России меньшее зло» — как известно, утверждал Ленин. Вопрос был только в том: приняли ли русские революционные интернационалисты большевистского пораженческого лагеря немецкие деньги для осуществления своей циммервальдско-кинтальской позиции? Теоретически подобная возможность, конечно, отрицалась. Но практически была ли она возможна?

Не одних только большевиков обвиняли в годы войны в использовании немецких денежных источников для активной пропаганды. Немецкие агенты должны были пытаться проникнуть во все русские революционные группы, принявшие циммервальдскую или, вернее, кинтальскую платформу. Революционная проповедь социал-революционеров пораженческого уклона, шедшая во время войны фактически рука об руку с агитацией большевиков, естественно, должна была привлекать к себе внимание тех немецких интернационалистов, которые так или иначе работали в контакте с германским военным штабом. Если вы раскроете книгу Никитина, начальника петербургской военной контрразведки в революционные месяцы («Роковые годы»)[1], то вы найдете в этих воспоминаниях весьма категорические, но и совершенно безответственные суждения о той связи, которая установилась в Женеве между собравшейся здесь группой социал-революционеров и представителями германской власти. В октябре 1915 года Чернов со своими единомышленниками (Натансон, Кац-Камков и др.), «пользуясь германской субсидией», организуют «Комитет интеллектуальной помощи русским военнопленным в Германии и Австро-Венгрии». Этот Комитет издавал «на немецкие деньги» журнал «На чужбине», который «бесплатно рассылался на немецкие же средства по лагерям русских военнопленных». Откуда почерпнул Никитин эти сведения? По его словам, из секретного справочника английской разведки, сообщенного ему в мае в английской миссии майором Alloy, и из рассказов «старых эмигрантов». Последние передавали Никитину, что Чернов лично «не состоял в непосредственном сношении» с немцами — «деньги приносил Камков», получавший их от австрийского консула Пельке фон Норденшталя или от германского вице-консула в Женеве Гофмана. Но Чернов-де «знал, чьи это деньги, знал, за что они даются, и ими пользовался за свои труды, которые отвечали полученным заданиям».

В своей книге Никитин не обмолвился даже о том, что этот эпизод революционной деятельности эпохи войны вызвал уже в июле 1917 года шумную полемику в газетах, временный выход Чернова из состава правительства и общественное расследование достоверности сообщенных печатью сведений, преподанных, однако, в то время далеко не в таком сконцентрированном виде, как в тексте полковника Никитина. В свое время в «Речи» вопрос лично в отношении Чернова поставлен был иначе. В чем «сущность обвинений?» — спрашивала газета 22 июля. Чернову «вменяются в вину деяния, не имеющие заведомо преступного характера и влекущие за собой не уголовную, а политическую ответственность. Уже один факт его сотрудничества в журнальчике «На чужбине» делает его положение затруднительным. В. М. Чернов должен будет доказать, что он мог и не знать, что журнал распространяется в лагерях

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1990, № 2.

[1] Фрагменты этой книги публиковала газета «Московский комсомолец» в 1990 году.— Ред.

для военнопленных с согласия и при содействии германских властей. Он обязан был заинтересоваться вопросом, откуда берутся средства для издания этого органа. Он — литератор с именем и партийный вождь — не имел никакого права не обращать внимания на подозрительные махинации, которые творились в Швейцарии в ближайшем соседстве от него».

Оставим в стороне этическую оценку как позиции Чернова, так и «похода против Чернова» в 1917 году — «постыдной, позорной эпопеи», по мнению органа ЦК партии социал-революционеров. «Застрельщиком» этого похода, несомненно, явилась «Речь», и цель дискредитировать политического противника была ясна. Кадетский официоз, в сущности, и не скрывал своих мыслей, когда писал: «Неужели же господин Чернов не понимает... что ведь министром он все равно оставаться не может, не говоря уже об интересах родины, циммервальдцу чуждых, а ради партии, в которой вызывает «глубокое волнение» и «законные протесты»[2]. Чернову давно следовало бы уйти вообще и сойти хоть на время с политической сцены». Согласимся заранее, что Временное правительство с полным основанием в заседании 24 июля, выслушав доклад министра юстиции Ефремова и заключение министра-председателя Керенского, «с удовлетворением убедилось в злостности тех слухов, которые распространялись...» в печати и обществе по поводу деятельности В. М. Чернова, в бытность его за границей». Согласимся и с позднейшим утверждением редактора эмигрантских «Современных записок» (Руднева), что повторять голословные и не подтвердившиеся обвинения — вещь, с точки зрения добрых литературных нравов, явно недопустимая. Слова эти относятся к разоблачениям автора книги «Роковые годы». Неумением критически разобраться в используемом материале Никитин, однако, не столько нарушал постулаты литературной этики[3], сколько дискредитировал методы своей работы даже в тех случаях, когда, по мнению Руднева, его сообщения «оставляли впечатление полной достоверности и подкрепляют тезу о предательстве большевиков».

По существу дело вовсе не в том, что знал и чего не знал лидер партии социал-революционеров, а в том: пользовалось ли издание «На чужбине», с № 29 выходившее с напечатанной этикеткой «для бесплатной раздачи», особым «покровительством» немцев?[4]

Считать, что «расследование», произведенное в 1917 году (органы революционной демократии потребовали «трехдневного» срока), что-либо опровергло из «голословных» обвинений, нет никакого основания. С обычной для себя вульгаризацией Ленин подвел итоги тогдашнего расследования: конституционные демократы и социалисты-революционеры «помирились». «И — о чудо, «дело» Чернова исчезло. В несколько дней, без суда, без разбора, без оглашения документов, без опроса свидетелей, без заключения экспертов». Возражения в печати далеко не всегда в те дни обладали достоинством убедительности, хотя партийная социал-революционная печать называла все «темными инсинуациями», «вздором и грязной клеветой, для полного разоблачения которых не требуется много усилий». Негодование вызвало главным образом то, что «Речь» привела выдержки из донесений (конца 1915 и начала 1916 годов) начальника русской тайной полиции в Париже Красильникова о той, по выражению газеты, «мистерии», которая совершалась в Женеве при участии австрийского консула Пельке фон Норденшталя. «Речь» заимствовала материал у одного из стаи славных «фабрикантов провокации и полицейских шпионских дел мастеров, которому было бы место в Петропавловской крепости, если бы он находился в России», — утверждал Чернов... «Речь» глядит на просветительную работу среди военнопленных «под тем же углом зрения, как бывший Департамент полиции»; материалом для «Речи» оказался «из всех мыслимых грязных источников» «самый грязный» — доносы Красильникова (из статьи Святицкого в «Деле народа»); о «содружестве» с охранным отделением, которое сама «Речь» так часто обвиняла в «лживости, подлости и иезуитском использовании всех средств в самых глубоко корыстных целях»,— говорила горьковская «Новая жизнь» (статья Керженцева).

Это была демагогия. Фальсификация и провокация пышным цветом распускались в деятельности департамента полиции, но мы так же хорошо знаем и то, что подчас Д. полиции имел прекрасных осведомителей. В 1917 году никто не заподозрил подложности этих документов. Не без оснований как будто бы «Речь» замечала, что «преждевременное торжество крайне неуместно». Раз имеются официальные документы, «то они подлежат внимательному рассмотрению»: «мы не желаем предупреждать оценки. Почему же «Дело народа» упоминает только и специально Красильникова, если в действительности документы исходят и от военных агентов, и от дипломатических представителей, и от русских, и от иностранных». Самому Чернову эти документы казались «чудовищно неправдоподобными» (по внутреннему своему содержанию). Почему? Русская революционная практика былых времен знавала случаи использования денежных ресурсов вражеской страны. Революционная этика осудила такие прецеденты. Но разве эпизоды не могли повторяться? Разве так уже разборчивы были всегда в средствах отдельные группы или даже скорее лица? Разве «авантюристы» или «аферисты», о которых упоминала редакция «Украинской жизни» в связи с деятельностью «Союза освобождения Украины», не могли

---

[2] Имеются в виду открытые выступления против Чернова членов самой партии.

[3] По какой-то скорее уже традиционной партийной жеманности Руднев не называет имени Чернова и говорит только по поводу обвинений, «пущенных по адресу другого лица», упрекая Никитина в том, что он полностью называет это лицо и «сохраняет анонимат» (публицист К.) в отношении «вполне изобличенного германского агента Колышко». Очевидно, Никитин сохранил лишь терминологию публикации 1917 года, когда Колышко почти всегда фигурировал в газетных сообщениях под титлом «журналист К». Юридически в 1917 году не была доказана и вина Колышки, хотя он и был арестован.

[4] Надо сказать, что популярный журнальчик «На чужбине» не был органом грубого пораженчества — того типа, к которому принадлежала ленинская литература. Он говорил о необходимости кончить войну, и в первом же номере цензура вырезала из него две страницы, на которых излагались по циммервальдской программе задачи других социалистов — цензура охотно допускала только изложение задач русских социалистов.

проползать в революционные группы без ведома даже их идейных руководителей? Разве с заднего крыльца не могли приходить немецкие агенты, обряженные к тому же в социалистические и пацифистские мундиры и заинтересованные в революционной пропаганде даже среди военнопленных? Возможное, конечно, не есть сущее. Однако насколько даже в кадрах партии социал-революционеров не все всегда было благополучно с морально-общественной стороны, показывают те записи, которые занесла Гиппиус в свой дневник в 1917 году. Там прямо со слов членов группы «Призыв» значится: «У нас многие — просто германские агенты, получающие большие деньги». «Ручаюсь честью,— добавляет автор напечатанного дневника,— что не прибавила ни одного слова своего, все это точнейшая сводка подлинных слов»[5]. Характеристики импульсивных людей в частных разговорах не могут быть отнесены к источникам исторического познания — это довольно ясно, но они рисуют тот общий фон, на котором «чудовищно неправдоподобное» могло приобретать вполне реалистические контуры.

«Документы», которые хотели дискредитировать одним именем Департамента полиции, ничего невероятного в себе не заключали, но, как всегда, правдоподобное разбавлялось «эмигрантскими сплетнями» и не столь уже достоверными филерскими наблюдениями; документы рассказывали нечто, находящееся в полном соответствии с другими известными нам аналогичными фактами. Так, письмом от 24 февраля 1915 года Красильников сообщает о переговорах русских эмигрантов в Монтре через швейцарского социалиста с неким «социалистом с Востока», оказавшимся уполномоченным австрийского военного агента в Лозанне (так и хочется здесь поставить имена Грейлиха и Парвуса). Австрийцы предлагали русским революционерам крупные субсидии. *Русские отказались.* Агентура добавляет, что вслед за приездом австрийского эмиссара в рядах «левых социалистов резко обозначилась странная активность: в Женеву приехали Натансон, Чернов и др., происходят совещания. *Утверждать, что кто-нибудь из этих лиц взял у австрийцев деньги, у агентуры никаких данных не имеется*»[6].

Вывод, как видно, даже довольно объективный. 5 октября Красильников передает о деятельности «Комитета революционной пропаганды» среди русских военнопленных в Германии, организованного в Гааге совместно с голландскими социалистами: «Революционные брошюры и литературу германские власти пропускают вообще охотно, а Комитету революционной пропаганды удалось заручиться обещанием, что вся литература с печатью комитета будет пропускаться в Германию без всякой цензуры. Комитет обратился к делегации партии социал-революционеров высылать народническую революционную литературу, а еще лучше, если возможно, издать для этой цели периодический революционный журнал»[7]. «Документы» выясняют и наличность посредника в этой женевской группе, «вожаками» которой являются «Кац с Черновым». Это некто «Зайонц, Марк Мендель Хаимов, мещанин города Седлеца», вошедший в сношения с Пельке и ездивший с соответствующими поручениями в Вену (сведения военного агента и посланника в Берне). Зайонц будто бы утверждал, что «может доставлять в Россию все, что нужно, для покушений, воззваний и средства облегчить переход лиц через границу с Румынией».

«Зайонц» и вызывал наибольшее возмущение со стороны тогдашних неумеренных защитников «доброго имени» Чернова. Письмом в редакцию «Речи» бывший товарищ председателя общества интеллектуальной помощи русским военнопленным, доктор медицины, ассистент по кафедре бактериологии и гигиены Женевского университета, член партии социал-революционеров Виоровский (все эти титулы для авторитета опровержения перечисляются) категорически заявлял, что «никакого Зайонца в числе членов общества за все время существования его не было и самое имя это я в первый раз слышу». «Карты на стол!» — негодующе восклицал Святицкий. «Довольно играть в прятки. Публицист попросту обвинял «Речь» в том, что она, вдохновленная изысканиями Департамента Полиции («трогательная кооперация») «примыслила» от себя, «взяв какого-то неведомого Зайонца, о котором даже нет упоминания в документах Департамента полиции». Святицкий слишком спешил. В документах, приведенных в «Речи» и напечатанных за день до появления в «Деле народа» статьи Святицкого, Зайонц не только назван прямо, но и фигурирует в сообщении посланника в Берне, в рапорте военного агента в Швейцарии и в полицейском донесении Красильникова.

«Мещанин города Седлеца» — миф это или действительность? Я не знаю и не имею никакой возможности разобраться в революционной конспирации всех этих псевдонимов, с чужими паспортами с удивительной легкостью бродивших (на какие деньги?) в то время по Европе от Женевы до Копенгагена, заглядывавших в Америку — и почти всегда оказывавшихся в каких-то сомнительных связях с группой интернационалистов, помогавших осуществлять планы германского генерального штаба. Среди этих путешественников встречается много знакомых имен, так или иначе имеющих отношение к ленинской фаланге.

В свое время «Речь» делала, между прочим, одно, заслуживающее внимания сопоставление. Секретарем «На чужбине», популярного социал-революционного органа, распространяемого среди военнопленных наряду с другой партийной и непартийной литературой, начиная с азбуки, состоял некто Прош-Прошянц. В Гельсингфорсе в 1917 году был арестован и привлечен по обвинению в мятеже 3—5 июля также некто Прош-Прошянц, социалист-революционер, примыкавший к интернационалистам и работавший в редакции газеты «Волна» вместе с гельсингфорскими большевиками.

---

[5] На возражение Бунакова Гиппиус в письме в «Дни» (23 мая 1928 года) оговаривала, что слова ее приведены «не буквально, не стенографически, а в общей сводке».

[6] Кавычки относятся к тексту «Речи»; курсив мой.— С. М.

[7] Очевидно, в соответствии с этим положением и появился «На чужбине».

Я должен был остановиться на эпизоде, связанном в 1917 году с именем Чернова и с журналом «На чужбине», отчасти потому, что здесь перед нами проходили единственные пока официальные документы старого дореволюционного правительства, которые имеются в нашем распоряжении и которые говорят о той или иной связи русских революционеров с немецкой агентурой. Не буду, однако, осложнять своего изложения дальнейшим отвлечением, эпизодом, относящимся к деятельности тех революционных групп циммервальдского объединения, в которых должен был произойти психологический сдвиг в момент, когда реакционную «царскую» Россию сменила Россия «революционная». Если не «символ веры» интернационализма, то методы борьбы делались иными. Острие проповеди «пацифизма» теперь надлежало направить в сторону уже германского империализма, превратившего передовую страну, по отзыву независимого социал-революционера Гаазе, в «наиболее реакционную». Только у «революционных интернационалистов», последователей Ленина, психология в сущности не изменилась. Еще в 1915 году ими было заявлено, что они в период империалистической войны не будут защищать своего отечества, даже если в России произойдет республиканский переворот. В своей фанатичной слепоте, не считаясь с конкретной действительностью, они продолжали приносить жертвы Молоху германского империализма, ибо выбрали линию наименьшего сопротивления и во имя «победоносной революции» разлагали по традиционному «завету» Маркса и Энгельса «старую» армию, которая должна была служить «самым закостенелым инструментом» поддержки низвергнутого строя. Слишком хорошо известно, что вождь этих утопистов социальной революции — человек морально примитивный — отнюдь не склонен был проявлять излишнюю разборчивость и щепетильность в изыскании средств и методов борьбы. Едва ли Ленин мог бы повторить ответ, который дала — по крайней мере в своих воспоминаниях — Анжелика Балабанова от имени итальянской партии Грейлиху. Ленину гораздо более свойственно было достаточно прославившееся заявление, сделанное им в ЦК партии в период брестских переговоров: «Прошу присоединить мой голос за взятие картошки и оружия у разбойников англо-французского империализма». Неужели какие-то отвлеченные принципы могли бы остановить Ленина перед решением брать деньги у «разбойников» центральных держав для выполнения своей общечеловеческой миссии? Здесь мог возникнуть только вопрос тактики, т. е. реального учета подходящих условий: по мнению Дейча, «Ленин всегда держался того мнения, что деньги не имеют запаха».

Много раз Бурцев[8] высказывал твердую уверенность, что еще в конце 1916 года Ленин договорился с немцами и что в этих целях он тайно посещал германское консульство в Берне — так, между прочим, свидетельствовали и агенты заграничного розыска русской политической охраны, о которых мы знаем, к сожалению, только из чужих рук[9]. Часто, очень часто предвидение и чувство реальной действительности не обманывали Бурцева, но бывали и ошибки. Никаких конкретных доказательств наш историк революционного движения и политического сыска до сих пор в своих многочисленных статьях не привел, хотя и ссылался на «официальные документы», находившиеся в его руках и устанавливавшие «сношения Ленина и Троцкого с представителями немецкой и австрийской полиции и военной разведки». В политическом увлечении Бурцев неосмотрительно мог даже написать в 1921 году: «Нам были показаны подлинные письма Ленина к видным деятелям немецкого генерального штаба». Бурцев, систематизировав свои обвинения в изданной по-немецки брошюре «Я обвиняю» (некоторые данные Бурцевым были получены непосредственно от одного «видного государственного деятеля Германии»), пытался проникнуть в немецкие архивы и сам впоследствии рассказывал, что ему показали только папки, в которых будто бы заключались криминальные документы. Эти общие утверждения о факте договоренности во время войны вдохновителя «левых» циммервальдцев с германским генеральным штабом легко и без критики усваивались общественным мнением и переходили на страницы воспоминаний — у Керенского, и работ, носивших характер исследовательский, — у Милюкова[10]. Генерал же Спиридович, автор небезызвестных официальных очерков по истории революционных

[8] Например: «То, о чем я говорил в бытность в Берлине».— «Общее дело», № 83 и др.; статьи в «За свободу» (1927) — «Ленин под покровительством Деп. полиции и немцев».

[9] Рапорт Bint'a на имя Красильникова от 30 декабря 1916 года, полученный Сватниковым в бытность его особым комиссаром Временного правительства по ликвидации заграничной политической полиции. Донесение напечатано у Алексинского: «Du Tzarisme au communisme». Сам Бурцев в свое время (в показаниях Чрезвычайной следственной комиссии 1917 года — так называемой Муравьевской) весьма скептически отозвался о деятельности Красильникова, которая «сводилась к нулю»: «Совсем бесполезный человек», «даром хлеб ел». «Пустое место»,— охарактеризовал Красильникова в той же Комиссии другой представитель полицейского ведомства — Климович.

[10] У Милюкова, между прочим, можно найти утверждение («Россия на переломе»), что в 1913 году Ленин в Кракове получил «на издание своих сочинений австрийские деньги» и что в связи с этим «программа большевиков обогатилась новой сверхнациональной поправкой о «праве самоуправления (самоопределения?) вплоть до полного отделения». Историк говорит, что получал эти сведения от одного представителя «отделившейся национальности», которому в то же время была предложена австрийская субсидия. Анонимный источник едва ли заслуживал веры. Между тем другой историк — Одинец, со ссылкой уже на авторитет Милюкова, в 1939 году в «Современных записках» безоговорочно повторяет эти более сомнительные данные. У Бурцева также имелась тенденция установить известную связь Ленина с австрийским правительством еще до войны (с 1912 года) при посредстве представителей польских революционных партий.

партий в России, смело идет дальше и рисует цельную картину последовательных этапов ленинского предательства. Он утверждает, что еще в июне 1913 года Ленин «сделал личное предложение германскому Министерству иностранных дел работать для него в целях разложения русской армии». Министерство первоначально отвергло предложение Ленина. Но вмешался служивший в Германии «политическим агентом» Парвус и убедил германское правительство. В июле Ленин «был вызван в Берлин, где им совместно с представителями германского правительства был выработан план действий тыловой войны против России и Франции. Немедленно после объявления войны Ленину должны были выплатить 70 миллионов марок, после чего дальнейшие суммы должны были поступать в его распоряжение по мере надобности». Откуда получил все эти детали генерал Спиридович? Если в исторических очерках жандармского генерала имеется ценный материал, поскольку автор пользуется документами Департамента полиции, то обработка этого материала в тексте не сопровождается соответствующим критическим аппаратом. Сам автор говорит о моменте, им описываемом, что «русская государственная полиция, утратив только что в лице Малиновского (известного провокатора, члена Государственной Думы) своего единственного осведомителя, освещавшего ей самый мозг большевизма — Ленина и его интимный кружок, оказалась совершенно слепой и неосведомленной об его намерениях, планах и действиях». И вот свои домыслы, внушенные Бурцевым, генерал Спиридович преподносит уже в качестве установленных будто бы документами фактов.

По такому пути история идти не может. Тайна, если она есть,— во всяком случае, пока остается таковой. Сокрыта ли она в официальных немецких архивах? Найдутся ли какие-либо следы в малоразработанных еще хранилищах нашего Департамента полиции и военной контрразведки? К сожалению, последние значительно пострадали в революционную эпоху, когда и самозащита чинов охраны, и неразумный инстинкт революционеров, и чья-то злостная третья рука совместно уничтожили криминальные документы последних дней царского самодержавия[11]. Также недоступны нам и возможные проверки по архивам русской заграничной политической разведки с центром ее в Париже. Неизвестно по каким соображениям она запрятана подлежащим эмигрантским ведомством на долгие годы в одном из американских хранилищ документов. Приходится утешаться, что это сделано для истории, но через полстолетия тема, к сожалению, потеряет свою актуальность. Нам же суждено пока вращаться в области догадок. Мне лично версия официальной или полуофициальной «договоренности» Ленина с германским империализмом представляется совершенно невероятной. Не правдоподобней ли предположить возможность реального получения денег через посредников типа Парвус — Ганецких? — возможность, которую так настойчиво отвергают большевистские мемуаристы: предложения были, но они с негодованием отбрасывались всегда? Тайна «золотого ключа» едва ли будет когда-либо вполне разгадана — ведь расписок при совершении своего «политического фокуса» Ленин, конечно, не давал. И, однако, в прожекторе документальных лучей, пробившихся все же в дни революции через окружающий мрак, можно уловить новые подтверждения гипотез о немецком золоте, сыгравшем фактически такую большую роль в направлении русской трагедии. Еще много фантастики встретится впереди, но в ней повинны не только, как то утверждают большевики, «продажные журналисты, дошедшие до геркулесовых столбов бесстыдной гнусности».

Эту фантастику породили в значительной степени они сами, никогда не имея смелости, несмотря на весь свой цинизм в политике, рассказать «день за днем... о своей жизни», как то обещал в публичном заседании петербургского Совета рабочих и солдатских депутатов в присутствии 1000 человек Троцкий (заседание 9 сентября 1917 года). Только на словах, как мы увидим, они «каждый день готовы» были «дать отчет в своих шагах», так как им «нечего скрывать от русского народа».

III. Золотой ключ (1917)

1. «Пломбированный вагон»

Пройдем мимо февральского переворота. История февральских дней не приоткроет крышки таинственного ларца с немецким золотом. Правда, русский посол в Швеции Неклюдов рассказал в своих воспоминаниях о знаменательной беседе, которую он имел в середине января 1917 года в Стокгольме с болгарским посланником в Берлине Ризовым, пытавшимся

[11] В воспоминаниях полковника Никитина приводится, например, рассказ о мартовском разгроме под видом «охранки» петербургской военной контрразведки. Толпой руководил «выскочивший на свободу» в дни февральского переворота изобличенный неприятельский агент — Карл Гибсон. Специфический характер погрома в Департаменте полиции отмечает и первый революционный комиссар этого учреждения присяжный поверенный Кнатц (Катенев) — его воспоминания в заграничном «Голосе минувшего», кн. 5.

нащупать у него почву для заключения сепаратного мира. Встретив холодный прием, Ризов предостерегающе предупредил своего собеседника: «Через месяц или самое большее через полтора произойдут события, после которых я уверен, что с русской стороны будут более склонны к разговорам». «Предсказания русской революции» — озаглавила этот отрывок воспоминаний Неклюдова редакция «Архива русской революции», из которого мы и заимствуем приведенные строки (воспоминания вышли на английском языке). Таких предсказаний было немало накануне февральских событий — слишком очевидно было, что Россия каким-то роком влеклась к катастрофе. Трудно сказать, намекал ли Ризов на какой-нибудь определенный план извне или передавал только широко распространенную в России молву, отчасти связанную с туманными разговорами о дворцовом перевороте, который должен был произойти «перед Пасхой» — так, по крайней мере, записал почти в те же дни в своем дневнике петербургский посол Англии, оговорив, что сведения он получил из «серьезных источников».

Можно не сомневаться, что немецкая агентура должна была ловить рыбу в мутной воде, провоцировать всякого рода беспорядки и разжигать народные страсти в момент начавшейся смуты. И, конечно, не без оснований генерал Алексеев в телеграмме главнокомандующему фронта 28 февраля писал, что, «быть может», немцы проявили «довольно деятельное участие в подготовке мятежа». Подобная догадка, однако, чрезвычайно далека от того, чтобы признать февральскую революцию продуктом немецкого творчества, как склонны к тому некоторые из современников-мемуаристов. «Внутреннее» убеждение Гучкова, Родзянко и многих других, что из Германии к нам в заготовленном виде вывезены были даже документы образца довольно знаменитого «приказа № 1», не принадлежит к числу серьезных исторических аргументов, заслуживающих рассмотрения по существу[12]. Это аргумент почти того же порядка, что и сообщение, передаваемое в воспоминаниях небезызвестного инженера Бубликова, который в свое время был назначен Временным комитетом Государственной Думы комиссаром по железным дорогам и сыграл активную роль в дни революционной пертурбации,— ему компетентные люди в Стокгольме говорили, что последний министр внутренних дел царского режима Протопопов сговаривался здесь с немецким посланником в Швеции бароном фон Люциусом об устройстве революции в России для заключения сепаратного мира с Германией...

Историк пока не имеет в своем распоряжении почти никакого материала для того, чтобы конкретизировать даже те догадки, которые могут быть подчас признаками довольно обоснованными — например, наличие какой-то тайной посторонней руки, направлявшей в определенное русло кронштадтские события первых дней революции и руководившей теми «подозрительными типами», о которых говорят многие очевидцы и которые призывали к избиению офицеров, к погрому и захвату казенных денег («народного достояния»). Но что здесь от немцев и что от возможной полицейской провокации, видевшей в анархии разложение революционной стихии? Насколько осторожным приходится быть в этом отношении, показывает та ошибка, которая допущена была в предфевральские дни лидером думской оппозиции Милюковым и которая не была исправлена им уже в качестве первого историка революции. Я имею в виду открытое письмо его, обращенное к петербургским рабочим и призывавшее воздержаться от участия в день возобновления сессии Государственной Думы 14 февраля в демонстрации перед Таврическим дворцом, провокационные призывы к которой исходили «из самого темного источника». Недостаточно в то время осведомленный как политический деятель о характере рабочего движения, лидер думской оппозиции не разобрался в фактической стороне этого «самого темного момента в истории русской революции» — в действительности указанные призывы, хотя и анонимные, исходили от так называемой «Рабочей группы», образовавшейся при Военно-промышленных комитетах, то есть шли от социал-демократических элементов, наиболее умеренных и «оборончески» настроенных[13]. Расшифровывая уже позднейшие «догадки» историка, один из биографов Милюкова, вернее, автор юбилейной статьи, пытавшийся изобразить только одну из «самых блистательных», но и «парадоксальных» страниц этой биографии (роль Милюкова при попытке сохранить монархию в дни февральского переворота), замечает: «Мысль его достаточно ясна: он подозревал, что таинственным источником, из которого шло *руководство* (курсив мой.— *С. М.*) рабочим движением, был германский генеральный штаб[14]. Характерно, что записка Охранного отделения от 1 февраля приписывала инициативу демонстрации 14 февраля главарям прогрессивного блока.

Если «германские деньги» и «сыграли свою роль в числе факторов, содействовавших перевороту», то искать эти деньги, конечно, надо в среде деятелей той группы руководителей рабочего движения, которая «вместо хождения к Таврическому дворцу с резолюцией в Думу» пропагандировала уличное выступление «под красным знаменем революции», чтобы «одним ударом снести Государственную Думу и царское самодержавие» (Шляпников). Но большевистские круги

---

[12] Я подчеркиваю, что все это суждения мемуаристов. В первое время после февральского переворота по-иному оценивалось ими происхождение революции (см., напр., выступление Гучкова 8 марта в Военно-промышленном комитете).

[13] См. мою книгу «На путях к дворцовому перевороту». Аноним воззвания объяснялся отчасти тем, что значительная часть группы была арестована.

[14] Алданов Третье Марта. В сборнике материалов чествования семидесятилетия П. Н. Милюкова.

в России в те дни были еще невелики и неавторитетны — очевидно, в их распоряжении и не было тогда каких-либо значительных денежных средств. Только революция, когда «пудовик» свалился с сердца генерала Людендорфа, тайно мечтавшего о смуте в России, изменила всю конъюнктуру, и по праву новую главу нашего повествования можно назвать «пломбированным вагоном» — слишком велико было значение этого акта в последующих судьбах страны.

●

В мою задачу не входит подробное повествование о тех обстоятельствах, которые сопровождали возвращение Ленина в Россию после февральского переворота. По чьей инициативе возникла среди русских эмигрантов, находившихся в Швейцарии, мысль о проезде через Германию? Большевики любят подчеркивать, что инициатива была Мартова, предложившего добиваться обмена политических эмигрантов на интернированных в России немцев, так как интернационалисты, внесенные в международные контрольные списки, не пропускались, при «попустительстве» Временного правительства, Францией и Англией.

Исполнительный комитет Совета рабочих депутатов в Петербурге получил от имени образовавшегося в Берне Эмигрантского комитета через Копенгаген телеграмму, в которой заключалась угроза, что если проект обмена на интернированных немцев не будет осуществлен, то «старые борцы» сочтут себя вправе «искать других путей для того, чтобы прибыть в Россию и бороться... за дело международного социализма». Намек был ясен. Но все-таки это было будущее, которого выжидать ленинцы не намеревались, ибо полагали, что отсрочка «грозит причинить величайший вред русскому революционному движению». Когда прошло две недели и ответа из России не было, «мы решились сами провести названный план»,— так заявили в официальном коммюнике, напечатанном в «Известиях» («Как мы доехали»), представители прибывшей в Петербург 3 апреля первой группы эмигрантов из «запломбированного вагона» — их было 32 человека во главе с Лениным. «Другие эмигранты,— замечало коммюнике, — решили подождать, считая еще недоказанным, что Временное правительство так и не примет мер для пропуска всех эмигрантов».

Итак, «решили сами провести названный план», то есть проект соглашения двух правительств о взаимном обмене заменить односторонним согласием Германии пропустить через свою территорию интернационалистов — формальных граждан воюющей державы. Предварительные переговоры о возможности соглашения при посредстве отчасти министра швейцарского правительства Гофмана повел один из руководителей Циммервальда швейцарский социал-демократ Гримм — тот самый, который позже появился в России как посредник по сепаратному миру и был выслан Временным правительством[15]. Ленин сообщил посреднику, что его «партия решила безоговорочно принять предложение (с чьей стороны?!) о проезде русских эмигрантов и тотчас организовать эту поездку». Численность этой «партии» была не очень велика — на первых порах Ленин насчитал «10 путешественников» (напечатано в 2-м томе «Ленинского сборника»). Другие отказались следовать прямолинейной линии большевиков: «меньшевики требуют санкции Исполнительного комитета солдатских депутатов» — телеграфировал Ленин Ганецкому. По-видимому, при таких условиях Гримм уклонился от ведения переговоров[16], и на сцене появился другой швейцарский интернационалист, Фриц Платтен, в руки которого перешло все «дело». Платтен — продолжает цитированное коммюнике — «заключил точное письменное условие с германским послом в Швейцарии, главные пункты которого сводились к следующему: 1. «Едут все эмигранты без различия взглядов на войну. 2. Вагон, в котором следуют эмигранты, пользуется правом экстерриториальности... 3. Едущие обязуются агитировать в России за обмен пропущенных эмигрантов на соответствующее число австро-германцев, интернированных в России».

Такова суть официальной версии, данной большевиками. Ее надо облечь в соответствующую плоть и кровь. Немецкие источники склонны поездку Ленина превратить в «посылку» Ленина, как выразился генерал Людендорф в своих воспоминаниях: «Наше правительство, послав Ленина в Россию, взяло на себя огромную ответственность. Это путешествие оправдывалось с военной точки зрения: нужно было, чтобы Россия пала». Вслед за Людендорфом более определенно высказался и генерал Гофман: «Разложение, внесенное в русскую армию революцией, мы, естественно, стремились усилить средствами пропаганды. В тылу кому-то, поддерживающему сношения с жившими в Швейцарии в ссылке русскими, пришла в голову мысль использовать некоторых из этих русских, чтобы еще скорее уничтожить дух русской армии и отравить ее ядом».

[15] Плеханов его назвал «великим человеком» захолустной провинции, с запозданием пустившим в оборот архаическую мысль о несовместимости защиты отечества с верностью международному социализму. Эти «старые истоптанные сапоги» Западной Европы заботливо и подобрал Ленин: «тот не социалист, кто во время империалистической войны не желает поражения своему правительству». «Восточный интернационализм» Ленина никак нельзя считать лишь «традицией российской отсебятины», как склонен был утверждать Потресов.

[16] Последователи Ленина — и даже Суханов — пытались утверждать, что Ленин отказался сам от посредничества Гримма, не желая действовать «закулисными ходами», к которым склонен был посредник, «впутавшийся» уже в разговоры с немцами о сепаратном мире.

Через депутата Эрцбергера он сделал соответственное предложение министерству иностранных дел. Так осуществилась перевозка Ленина через Германию в Петербург!

Реальные политики в Германии, конечно, довольно отчетливо представляли себе в то время, что одной красивой словесностью о братстве народов в жестокое время войны действовать нельзя. Немецкая демократия приветствовала русскую революцию. В перспективе рисовался мир, ибо теперь борьба будет идти — писал «Vorwärts» — не с царизмом, а с союзом демократических народов». «Пальмовую ветвь» социал-демократии не отбрасывал и государственный канцлер, говоривший в рейхстаге: «Мы не хотим ничего другого, как скорейшего заключения мира... на основе одинаково почетной для обеих сторон... Мы увидим, желает ли русский народ мира... Мы будем следить за событиями хладнокровно с готовым для удара кулаком» (цитирую по тексту Суханова). Едва ли немцы «трепетали» в первый месяц после переворота в уверенности, что революция в России «развяжет и сорганизует народные силы для победоносного окончания войны»[17]; более вероятно, что в Германии правящие круги скорее разделяли дореволюционную схему первого министра иностранных дел Временного правительства, говорившего с кафедры Государственной Думы еще в марте 1916 года о том, что «революция в России непременно приведет... к поражению». В этом смысле и готовы были содействовать революции во вражеском лагере и тем более воспользоваться «временным замешательством» в жизни страны, чтобы «сломить сопротивление» (слова из воззвания Временного правительства 9 марта). Отсюда логически вытекало сочувствие немецких военных сфер деятельности русских циммервальдцев. Германское правительство имело полное основание надеяться, что «крайние социалистические фантазеры» усилят в России хаос и что вследствие этого Россия будет вынуждена заключить мир[18]. Людендорф, однако, считал необходимым подчеркнуть, что инициатива, в сущности, исходила от рейхсканцлера и что высшее командование не было будто бы запрошено по этому поводу. Из полемики, возникшей в 1921 году между Людендорфом и Брокдорф-Банцау по поводу статьи первого, появившейся в «Militär Wochenblatt» в связи с разоблачениями Бернштейна, было названо и имя того, кто попал на счастливую идею «прогнать дьявола при помощи черта» и подорвать русскую революцию посредством анархии — это опять неизменный Парвус — Гельфанд. Министр иностранных дел Германской республики не возражал против таких утверждений, он протестовал лишь против приписываемой ему «подготовки переворота» в бытность его послом в Копенгагене. Непосредственное участие Парвуса в подготовке ленинской поездки подчеркивал Керенскому и Эд. Бернштейн (статья Керенского в «Новой России» 1937 года): мысль, внушенная Парвусом копенгагенскому послу, нашла поддержку в министерстве иностранных дел у барона фон Мальцана и у деп. Эрцбергера, стоявшего во главе военной пропаганды. Они убедили канцлера Батман-Гольвега, и канцлер предложил Ставке осуществить «гениальный маневр», предложенный Парвусом (может быть, не без участия начальника разведывательного отдела при главной квартире полковника Николаи)... Парвусу «гениальный маневр» мог быть подсказан самим Лениным через Ганецкого или обратно через того же Ганецкого сообщен Ленину. В конце концов довольно безразлично, откуда исходила инициатива отдельного звена двухстороннего плана.

«Полупризнания» немецких генералов, по выражению Керенского, пожалуй, сами по себе еще ничего не говорят об «измене» Ленина, то есть не служат подтверждением формального соглашения между двумя сторонами. По мнению Троцкого, все дело сводилось к «стратегии», и из двух стратегов: Людендорфа, разрешившего Ленину проехать, и Ленина, принявшего это разрешение, Ленин видел «лучше и дальше». Мы только что видели, как приблизительно повествует немецкая сторона. Посмотрим, как официально смотрел на дело Ленин. 17 марта он писал «дорогому товарищу» Ганецкому, что «приказчики англо-французского империалистического капитала и русского империализма Милюков и К° способны пойти на все — на обман, предательство.— на все, на все, чтобы помешать интернационалистам вернуться в Россию». Надо осуществлять как будто бы план Мартова: «Единственная безпреувеличенная надежда для нас попасть в Россию — это послать, как можно скорее, надежного человека в Россию, чтобы путем давления Совета рабочих и солдатских депутатов добиться от правительства обмена всех швейцарских эмигрантов на немецких интернированных». Но как убедить немцев? Ленин очень принципиален: «Пользоваться услугами людей, имеющих касательство к изданию «Колокола», я, конечно, не могу»,— писал Ленин Ганецкому. Несколько, пожалуй, наивно было писать так лицу, можно сказать, прилепившемуся к издателю «Die Glocke» — пусть даже по внешности только к коммерческим аферам Парвуса. Это, конечно, тактическое предупреждение. По-другому рассматривать невозможно. Письмо Ленина предполагалось переслать в Россию

[17] Милюков. Старый подлог.— «Последние новости», 8 октября 1921 года. В мартовские дни автор был осторожнее в своих заключениях и, подчеркивая надежду немцев на победу «пацифистских настроений в России», говорил о двойном впечатлении, которое произвела революция в Германии (беседа с журналистами 9 марта).

[18] Позднейший доклад генерала Гофмана по поводу всеевропейской вооруженной интервенции в Советскую Россию, сделанный в 1922 году, был воспроизведен в брошюре «An allen Enden Moscau». Здесь Гофман высказывался более категорично, чем в воспоминаниях. См. также интервью, данное С. И. Левину в 1920 году: «Ген. Гофман о борьбе с большевизмом» («Руль», № 32) и обозрение соответствующей немецкой литературы, сделанное Элькиным в № 4 «Голоса минувшего».

партийным товарищам, которых надо было убедить, что единственная возможность прибыть в Россию — через Германию и что ничего зазорного в этом не будет: интернационалисты сохранят чистоту риз и ни к какому сомнительному посредничеству не обратятся.

Петербургским ленинцам, отошедшим в значительной своей части в первые дни революции (особенно с момента прибытия из ссылки Каменева) от заветов учителя и подвергшимся влиянию общего психоза первых дней революции[19], казалось, что Ленину удастся пробраться менее экстравагантным путем. «Ульянов должен приехать немедленно. Все эмигранты приезжают свободно. Для Ульянова имеется специальное разрешение» — телеграфирует Шляпников Ганецкому. Но на другой день после отправления телеграммы появилась «тревога за благополучный исход поездки» — ведь приказчики англо-французского империалистического капитала способны «на все... на все, на все». Шляпников вновь телеграфирует: «Не форсируйте приезда Владимира. Избегайте риска». Между Петербургом и Стокгольмом завязываются оживленные сношения, о чем Шляпников рассказывает в своей книге — воспоминаниях «Семнадцатый год». 10—11 марта выехал специальных курьер — способная на «конспирацию» Стецкевич. Ей управляющий делами военного округа подполковник генерал штаба Гельбих помимо градоначальства в «несколько минут» добывает разрешение на выезд за границу и провоз «имущества партии»[20]. Курьер повез письма Ленину и «специальное устное поручение требовать скорейшего его приезда в Россию». Стецкевич благополучно вернулась 20 из Стокгольма, привезла письма Ленина и «целый ряд предложений и проектов переправки» Ленина и Ганецкого. Каковы были эти проекты, Шляпников не говорит... Ганецкий сумел использовать для переписки и министерство того самого злобного «приказчика» империалистов, от которого Ленин ждал всяких напастей. Он использовал посольскую почту и через миссию отправлял в министерство иностранных дел запечатанные пакеты, которые миссия не осматривала и которые, как надеялся Ганецкий, петербургские товарищи будут получать «нераспечатанными»: «вероятно, господа эти будут еще стесняться». Ганецкий просил непременно «подтвердить» телеграфно («все-таки осторожно») получение пакетов...[21]

В одном из писем, приводимых Шляпниковым (24-го), Ганецкий считал, что проект «Ильича» «провести нельзя». «Вы во всяком случае не предпринимайте пока никаких шагов, покуда не получите от меня телеграммы. Лишь только окажется, что он иначе проехать не может... я дам телеграмму... Тогда вы поймете, что Исполнительному комитету Совета рабочих и солдатских депутатов надо действовать вовсю для всех швейцарских эмигрантов по плану Ильича». Петербургские товарищи уже настроились на определенный лад, и бюро ЦК «полностью» одобрило план возвращения на родину через Германию, хотя и учитывало, что этот проезд будет «использован всеми шовинистами», но другого пути не видно. Вновь посылается Стецкевич. Ради «спешности» и «конспирации» от «меньшевиков» ее посылали только с рекомендательными письмами одного Шляпникова к комендантам Белоострова и Торнео. Рекомендация оказалась недостаточной, и в Торнео Стецкевич обыскали, но все-таки через границу пропустили. Курьеру был дан приказ: «Ленин должен приехать каким угодно путем, не стесняясь ехать через Германию, если при этом не будет личной опасности быть задержанным». С курьером было послано и «немного денег».

Так обрабатывалось постепенно партийное мнение в России. Первоначально «остроумная идея проезда через Германию нам как-то не приходила в голову»,— откровенно признает Раскольников. Вероятно, получив фактически апробацию от членов партии, участвовавших в Исполнительном комитете Совета рабочих и солдатских депутатов, Ленин и пошел сепаратным путем... На этом сепаратном пути едва ли «услужливый Платтен, доставивший в Россию Ленина» (выражение Плеханова) сыграл значительную роль — едва ли он «исхлопотал» Ленину «право проезда через Германию», как сообщала телеграмма, предусмотрительно посланная в газеты из Стокгольма 2 апреля. Керенский справедливо назвал эти переговоры «бутафорскими»[22]. Даже если отказаться от предположения закулисной договоренности между Лениным и Парвусом, то надо признать, что «исхлопотать» согласие Германии ничего не стоило — она без больших колебаний приняла чье-то пред-

---

[19] Официоз партии «Правда», по выражению Троцкого, стал открещиваться от пораженчества. В самом деле, газета писала: «Всякое пораженчество, а вернее, то, что неразборчивая печать под охраной царской цензуры клеймила этим именем, умерло в тот момент, когда на улицах Петрограда показался первый революционный полк». Лозунгом партии должно быть «не бессодержательное» «долой войну», а давление на правительство для того, чтобы добиться от всех воюющих стран согласия на немедленные переговоры о мире. До тех пор солдаты должны «стойко стоять на своем посту».

[20] Любопытно, что этот подп Гельбих входил в состав того кружка военных «младотурков», который объединился около Гучкова.

[21] Не воспользовался ли здесь Ганецкий услугами тех «друзей» в русском посольстве в Стокгольме, которых имел «немецкий агент» Кескула? Несколько неожиданно в статье Керенского «Парвус — Ленин — Ганецкий», напечатанной в № 27 «Новой России», можно было встретить указание на то, что Гулькевич (посол) пересылал из Стокгольма пакеты Ганецкого потому, что «действовал согласно инструкциям из Петрограда». Конечно, это совершенно невероятно для марта месяца и для ведомства, руководимого тогда Милюковым. Остается предположить, что Ганецкий и впредь, уже при Терещенко, продолжал через посредство министерства иностранных дел снабжать ленинцев в Петербурге «запечатанными» пакетами, которые как-то стали контролироваться с определенного момента. Не очень-то верится этому.

[22] Платтен — один из горячих поклонников Ленина — написал свои воспоминания. Мы их не цитируем, так как они для нас не могут иметь значения. Написал «воспоминания» и Ганецкий, но это уже просто отписка, не имеющая никакой мемуарной ценности.

ложение, если его не сделала сама. Один из участников всех этих предварительных переговоров в Швейцарии, депутат германского рейхстага эсдек Пауль Леви, циммервальдец и эмигрант-спартаковец, позднее коммунист, вышедший в 1921 году из состава партии, рассказывал в Берлине в одном интимном обществе в присутствии Б. И. Элькина детали о поездке Ленина в Россию в 1917 году. Элькин, как указывает его статья «История пломбированного вагона» («Последние Новости», 2 марта 1930 года), «на другой день занес рассказ Леви в свою записную книжку. Вот в основных чертах содержание этого рассказа, как передан он Элькиным. «Вскоре после получения в Швейцарии подробных сведений о революции в России Пауль Леви отправился с Радеком из Цюриха в Берн, чтобы повидаться с Лениным и поговорить с ним о событиях в России и о его, Ленина, планах. Ленин сказал им, что хочет ехать в Россию. Но не знает, как это сделать. У него был план проехать через Германию с чужим паспортом под видом слепого. Леви разъяснил ему, что это грозит расстрелом[23]. В разговоре был возбужден вопрос о возможности официального пропуска через Германию Ленина и его друзей. Леви обратился к бернскому корреспонденту «Франкфуртер Цайтунг» с просьбой поговорить с германским посланником[24]. Журналист обещал поговорить и сообщил затем Леви ответ посланника: он немедленно снесется с Берлином. На другой день вечером Пауль Леви находился в Народном доме. Его позвали к телефону. У телефона оказался германский посланник. Он сказал ему, что ищет его по всему городу. Ему необходимо знать, где можно в ближайшие часы найти Ленина: дело в том, что он, посланник, с минуты на минуту ждет по телефону окончательных инструкций по его делу. Леви был поражен: дело Ленина не терпит отлагательства даже на завтра? Его, Леви, эмигранта, спартаковца, «ищет по всему городу» посланник германской империи, обращается к его помощи? И все это — чтобы оказать услугу Ленину?.. Уже по выражению голоса говорившего с ним посланника Пауль Леви видел, как важно было это дело для германского правительства... Леви разыскал Ленина и передал ему слова посланника. Ленин тотчас же лихорадочно принялся за составление целого перечня условий перевозки. Он ставил условия — «все они принимались».

В рассказе Леви Платтен даже не фигурирует, и этим самым роль его сводится в дальнейшем по меньшей мере к формальному посредничеству. Действует активно сам Ленин. Конечно, это рассказ, сохраненный для нас по записи слушателя — рассказ не авторизованный. Как таковой, мы и должны его принимать. Есть в нем штрих, который нельзя не отметить. Один из присутствующих, скрытый в рассказе Элькина под псевдонимом Г., человек, пользовавшийся авторитетом и имевший большие связи, утверждал, что ему определенно известно, что как раз в это время у Ленина появились большие деньги...[25]

«30» эмигрантов из «пломбированного вагона», проходившего немецкую зону, усиленно подчеркивали в интервью, данном корреспонденту П. Т. А. и напечатанном 2 апреля в стокгольмской «Политикен», что их сопровождал через всю территорию Германии «секретарь швейцарской социал-демократической партии, вождь левого крыла и известный антимилитарист Платтен», что немецкие власти «точно выполнили принцип экстерриториальности» — не было «никакого контроля паспортов и багажа» (какое это могло иметь значение) и что «ни один из чиновников не имел права входить в вагон» — переговоры с представителями германской власти, сопровождавшими поезд (три германских офицера), вел Платтен. Эмигранты «запломбированного вагона» не вели «никаких переговоров о мире с германскими социалистами». Правда, пытался в вагон проникнуть от имени профсоюзов «главная сводня» при Парвусе Янсен, но был с негодованием отвергнут — утверждает нелегально проскользнувший через Германию в пломбированном вагоне «польская овечка из габсбургского стада», как сам себя называет К. Радек. Он написал также воспоминания о поездке 1917 года — более интересные по своему заголовку: «О том, как большевистская бацилла была открыта немцами и как она была переброшена генералом Людендорфом в Россию» («Правда», XI.21).

В Стокгольме собралось довольно разнообразное и именитое интернационалистическое общество к моменту приезда Ленина. Оказались в Стокгольме и Адлер, и Шейдеман, и, конечно, Парвус. Их «таинственная миссия», связанная с пробным шаром, одновременно пущенным австрийской дипломатией, вытекала, как было указано, из убеждения, что «события в России должны неминуемо приблизить «момент заключения мира». Об этом специально говорил Шейдеман в интервью с сотрудником венской «Neue Freie Presse». По словам Парвуса (в брошюре «Правда глаза колет», Стокгольм, 1918), он хотел повидаться с проезжающим Лениным, но тот отказался от личной встречи и, по-видимому, ограничил свои свидания сношениями с «товарищами» из левого крыла шведской партии. Через «приятеля» (пожалуй, нетрудно догадаться, что этим приятелем был Ганецкий, с которым Парвус, как утверждает он в брошюре, имел лишь денежные отношения по коммерческой части) Парвус тем не менее передал Ленину, что необходимо начать «мирные переговоры». На это будто бы Ленин просил передать, что он «не занимается дипломатией, его дело — социал-революционная агитация». «Пусть агитирует,— ответил Парвус.— Он станет орудием в моих руках»... В донесениях

---

[23] Версию эту любят повторять друзья Ленина. Он должен был ехать вместе с Зиновьевым, но найти два чужеземных паспорта для слепых не оказалось возможным. Подобный блеф, вероятнее всего, был придуман для отвода глаз.

[24] Это подтверждает и Радек. См.: Бурцев. Приезд Ленина и его товарищей в Россию,— в указанном выше сборнике.

[25] Судя по письмам Ленина к Шляпникову и Горькому, Ленин во время войны нуждался в литературно оплачиваемой работе: «Заработок нужен, иначе прямо поколевать. Ей-ей»...

русского и великобританского послов в Стокгольме позиция Ленина, на основании местной информации (нашедшей, кстати сказать, отклик и в «Vorwärts»), определялась несколько по-иному: Ленин заявил, что «он уверен, что через две приблизительно недели будет в состоянии вернуться в Стокгольм во главе русской мирной делегации» («Дипломатия Временного правительства».— «Красный архив», т. XX).

Так был переброшен в Россию «груз необычайной взрывчатой силы», по выражению Троцкого. Ленинцы предусмотрительно позаботились обставить свой приезд так, чтобы во внешнем мире не представиться «орудием» в руках социал-шовинистов Германии. В историческом аспекте эта усиленная забота к установлению политического алиби вызывает скорее противоположное впечатление. Таков довольно элементарный психологический закон — преступник почти всегда пытается заранее создать себе искусственное алиби. Им в Швейцарии озабочен был Зиновьев, который писал 22 марта в Женеву: «Дорогие друзья. Дела идут хорошо... осуществляется план, который знает товарищ Минин. Платтен берет на себя все... необходимо, чтобы перед отъездом был составлен подробный протокол обо всем. Для подписи будут приглашены Платтен, Леви, представитель печати (от «Бернер Тагевахт»)... Было бы очень желательно, чтобы участие приняли французы». Зиновьеву представляется «*крайне* важным» («переговорите немедленно с Гильбо») привлечь для подписи имя Ромена Роллана. Кускова, первая процитировавшая это письмо Зиновьева в зарубежной печати, недоуменно замечала: «Если поездка эта не представляла из себя ничего предосудительного, зачем такое волнение? Зачем протокол, имена *французов* (курсивом)? Протокол был составлен и опубликован в Берне после отбытия «запломбированного вагона». Интернационалисты Германии, Франции, Швейцарии, Швеции, Норвегии и Польши заявили, что «они отдают себе отчет в том, что германское правительство разрешает проезд русских интернационалистов только для того, чтобы тем самым усилить в России движение против войны». Подписавшие «протокол» (Леви, Гильбо, Платтен и др.) свидетельствовали, что «русские интернационалисты, во все время войны неустанно и всеми силами боровшиеся против всех империалистов и в особенности против германских, возвращаются в Россию, чтобы работать на пользу революции. Этим своим действием они помогают пролетариату всех стран и, в частности, пролетариату Германии и Австрии начать свою борьбу против своего правительства»... Интернационалисты Франции, Швейцарии и т. д. находили, что «русские товарищи не только вправе, но даже обязаны использовать предлагаемую им возможность возвращения в Россию».

Зачем в самом деле Ленину нужен был этот иностранный паспорт и свидетельство о революционной благонадежности? По приезде в Россию в заседании Исполнительного комитета Совета рабочих депутатов 4 апреля, на котором обсуждался доклад Зурабова о пропуске политических эмигрантов через Германию в обмен на интернированных в России немцев или военнопленных, Ленин и Зиновьев настаивали на принятии резолюции, одобряющей такой обмен. Им возражали меньшевики Церетели и Богданов, полагавшие, что подобная резолюция может быть истолкована буржуазной печатью против Исполнительного комитета. Могут пойти толки, что Германия транспортирует в своих целях в Россию революционеров и что позиция Ленина будет связана с позицией Исполнительного комитета. Богданов предлагал, осудив политику французского и английского правительств и оказав давление на русское правительство, чтобы добиться пропуска швейцарских эмигрантов через Англию и Францию, осудить в то же время тех русских эмигрантов, которые «самочинно проезжали через Германию». Решение было вынесено непредвиденное — не выносить пока резолюции, касающейся проезда через Германию, и поместить в газетах фактически. материал. «Вся гнустность позиции Церетели и Богданова, не желавших одобрить проезд наших товарищей через Германию,— заключает Шляпников,— записана в протоколах с достаточной полнотой».

Большевиков постановление Исполнительного комитета в действительности тогда «вполне удовлетворило». Вероятно, потому что проезд в «пломбированном вагоне» в те дни вовсе не вызвал широкого общественного негодования — может быть, только «покоробил». «Злой вой» патриотов в России, которого ждала Крупская, в ответственных общественных кругах оказался довольно слабым. Опасения Ленина, что дело может дойти до политического процесса, что его «прямо повезут в Петропавловку», совершенно не оправдались. Правда, министра иностранных дел со всех сторон предупреждали, что из Швейцарии Германия готовится «ввезти в Россию шпионов и агентов-провокаторов» в целях пропаганды скорейшего мира среди рабочего класса и солдат на фронте (телеграмма Бальфура Бьюкенену 23 марта). То же приблизительно сообщалось 1 апреля из Соединенных Штатов, где возвращение социалистов, которые «должны противодействовать правительству и вести пропаганду за мир», финансируется из посторонних источников и «возможно, Германией» (специально подчеркивалось, что «Троцкий находится в связи с вожаками этого движения»). Указания были и более определенные: так, русский поверенный в делах в Берне Ону на основании данных, полученных от английского посланника, телеграфировал в Петербург 19 марта, что «среди русских крайне левых кругов в Цюрихе многие лица поддерживают непосредственные связи с Германией, а некоторые просто являются тайными немецкими комиссарами». На запрос великобританского посла, что́ министр иностранных дел намеревается «противопоставить этой опасности», Милюков ответил, что «единственное, что можно предпринять,— это опубликование их имен и сообщение, что они едут через Германию... это будет достаточно, чтобы предотвратить их приезд в Россию». Министр революционного правительства глубоко ошибался, и через несколько уже дней ему вообще пришлось спасовать и «настоятельно просить» своих дипломатических представителей в Лондоне и Париже «по соображениям внутренней политики» не проводить «различия между политическими эмигрантами-пацифистами и непацифистами» и сообщить об этом великобританскому и французскому правительствам.

При таком обнаружившемся бессилии правительства[26] прибывший через Германию Ленин мог уже с большей уверенностью повторить в Петербурге слова, сказанные им в Стокгольме (по крайней мере, они были приписаны ему): «Над Чхеидзе он легко возьмет верх». Чхеидзе и Скобелев от имени Исполнительного комитета формально приветствовали германского «путешественника» (надо сказать, довольно холодно) при торжественной встрече, искусно инсценированной ему единомышленниками на Финляндском вокзале. Если первое же слово Ленина в свободной России, произнесенное в царских комнатах на вокзале и закончившееся призывом к социальной революции, смутило его приверженцев; если на другой день на объединенном собрании социал-демократов речь кандидата на «пустовавший 30 лет трон анархиста Бакунина», которая призывала сбросить «старое белье» прогнившей социал-демократии, заменить его коммунистическим одеянием и избавить страну от войны, встречалась свистом и шумом значительной части собравшихся, если речь эта казалась «бредом сумасшедшего» и «галиматьей», если меньшевистская «Рабочая газета» сочла своим долгом предупредить о той «опасности с левого фланга», которая появилась с момента приезда Ленина, то совершенно неожиданным и странным оказался реальный отклик на приезд Ленина в официозе «злонамеренного» министра иностранных дел — «Речь» чуть ли не готова была признать фактором положительным выступление на арене борьбы наряду с Плехановым такого «общепризнанного главы социалистических партий», каким являлся Ленин... О «пломбированном вагоне» как-то все забыли. И, быть может, один только Плеханов заговорил о чести в связи с почти одновременным сообщением о гибели на английском пароходе, потопленном германской подводной лодкой, эмигрантов — латыша Янсона и шлиссельбуржца Карповича: «Говорят, — писал Плеханов в «Единстве» 7 апреля,— что, узнав о гибели русских эмигрантов, Вера Фигнер сказала: «Теперь нашим изгнанникам есть только два пути для возвращения в Россию — через Германию или через смерть». Карпович и Янсон попытались проникнуть через смерть. Иначе и поступить не могли эти люди чести». Иное впечатление на первых порах получилось за границей: телеграфное сообщение из Парижа передавало, что «неблаговидный поступок» Ленина вызвал в эмигрантских «оборонческих» кругах (группы «Призыва») «неописуемое негодование» — очевидно, там вернее оценивалась подоплека и роковое значение «пломбированного вагона».

●

Но безразличие, проявленное общественностью в Петербурге к «ошибочному» шагу первой партии эмигрантов, прибывших по немецкому маршруту, сыграло свою роль. Суханов совершенно прав, когда утверждает в «Записках», что Исполнительный комитет Совета рабочих и солдатских депутатов в сущности молчаливо покрыл своим авторитетом «запломбированный вагон» — бернские оппозиционеры во главе с Мартовым сочли для себя теперь нравственно возможным пойти по проторенному Лениным пути для того, чтобы противодействовать «заговору либеральной» контрреволюции и осуществить свое «священное право» в решительный момент быть «в революционных рядах». За ними потекли и другие, хотя в Берне уже получилась запоздавшая телеграмма министра иностранных дел, уведомлявшая эмигрантский комитет, что правительство считает невозможным «проезд через Германию в обмен на немецких интернированных граждан» и что им приняты все меры к пропуску через союзнические страны эмигрантов «без различия политических взглядов». Приезд ноых эмигрантов вызывал лишь повторные «гримасы», по выражению Суханова. Бюро Исполнительного комитета вновь официально приветствовало и Мартова, и Аксельрода, и других интернационалистов, проехавших через Германию. Один Плеханов в «Единстве» 16 мая напечатал «вынужденное заявление» по поводу того, что в редакцию заходят эмигранты, вернувшиеся на родину через Германию: «Пусть извинят меня эти товарищи, но я откровенно говорю, что встреча с ними является для меня нравственно невозможной[27].

Большевистский историк Покровский, писавший до «полупризнаний» немецких генералов, на основании статистики пытался опровергнуть легенду о том, что «запломбированный вагон» был маневром «коварного врага». Блокада была прорвана вовсе не для одних «циммервальдцев»...— «через германскую брешь хлынул общеэмигрантский поток, мы имеем этому доказательство в таком для данного случая надежнейшем документе, как имеющееся в деле восстания 3—5 июля сообщение английской контрразведки»: «5 июня было сообщено из Берна,— говорится здесь,— что более 500 русских эмигрантов уехало через Германию. Из них около 50 пацифистов, около 400 — социалисты, которые поддерживают Временное правительство и войну, а остальные — соскучившиеся по родине русские». «На одного «большевика» немцы перевозили 8 антибольшевиков, нужно очень презирать этих

[26] Вернее сказать, двойственности позиции министра иностранных дел. Бьюкенен приводит яркий пример с пропуском Троцкого и других политических эмигрантов, задержанных английскими властями в Галифаксе — «до решения Временного правительства». Милюков 8 апреля (н. с.) просил разрешить дальнейший проезд, а через два дня просьбу свою взял назад. Ответственность за задержку — замечает Бьюкенен — лежала исключительно на Временном правительстве: «Мы ни разу не отказывали поставить визу на русские паспорта». Это не мешало министру иностранных дел несколько раз опровергать сведения о том, что правительство чинит препятствия для возвращения эмигрантов (например, на собрании партии конституционных демократов в Москве 9 апреля).

[27] 1 июня по просьбе Фигнер в «Дне» был напечатан полученный с неизбежным запозданием из Парижа протест заслуженных деятелей русского освободительного движения Гоца и Иванова.

последних, чтобы не считать такой пропорции, достаточно гарантирующей от отравления «революции» большевистским ядом». Рассуждения Покровского довольно беспочвенны, ибо надо было бы быть слишком наивным для того, чтобы пропускать через Германию только своих «агентов». Недаром и сам Ленин заботился о том, чтобы первые десять «путешественников» не оказались слишком изолированы. Но «бомба с ядовитыми газами», как назвал генерал Гофман ленинскую поездку (Троцкий и здесь не оригинален в своих острых словечках!), была сильна не своей начинкой из утопического «бреда» ленинцев, пытавшихся лозунги борьбы за мир превратить в «пролетарскую революцию», не количеством этих пущенных в Россию агитаторов, а прослойкой из золотого металла в виде немецких денег. От них зависела и сила взрыва, который должна была произвести бомба. Этот взрывчатый груз в значительной степени был ввезен на пожертвования, собранные передовой русской общественностью, и на средства, отпущенные Революционным правительством. Такова была гримаса кривого зеркала истории.

●

Еще не утвердившись в петербургской цитадели большевиков — в столь прославленном особняке Кшесинской, Ленин незамедлительно повел свою максималистскую агитацию — и против войны, и за социальную революцию. В первые дни он был, однако, настолько изолирован в рядах даже собственной партии, что, по словам Коллонтай, создалась частушка: что там Ленин ни болтай, с ним согласна только Коллонтай.

Безоговорочное осуждение антивоенных лозунгов новоявленного борца из «пломбированного вагона» резче всего раздалось в ответственных кругах Совета солдатских депутатов. Считая дезорганизаторскую пропаганду ленинцев, прикрывающуюся «революционным, даже социал-демократическим флагом», не менее «вредной всякой иной контрреволюционной пропаганды справа», он требовал от Исполнительного комитета решительных мер противодействия и организации «планомерной контрагитации в печати и особенно в воинских частях». Резолюция 16 апреля, правда, оговаривала «невозможность принимать репрессивные меры против пропаганды, пока она остается лишь пропагандой». Другого постановления орган революционной демократии, пожалуй, и не мог вынести, но как реагировал орган власти? В его распоряжении уже были данные о том специфическом пацифизме, который оплетал интернационалистическую миссию прибывших из-за границы эмигрантов-пораженцев; по крайней мере Платтен, сопровождавший по территории Германии «пломбированный вагон», не был пропущен в Россию по тем мотивам, что оказал дружескую услугу враждебному правительству.

Временное правительство отнеслось, в сущности, довольно безразлично к тому, что происходило. Своеобразное объяснение этому безразличию дал в своих воспоминаниях бывший управляющий делами правительства. По словам Набокова, министр иностранных дел «не проявил решительного, ультимативного противодействия пропуску в пределы России пассажиров знаменитого «запломбированного вагона», потому что не знал, какую благоприятную почву найдут в русской армии те ядовитые семена, которые с первых же дней столь открыто в ней сеют безответственные агитаторы». «Надо сказать,— продолжает мемуарист,— что по отношению к этим пассажирам у Временного правительства были самые глубокие иллюзии. Думали, что уже сам по себе факт «импорта» Ленина и К° германцами должен будет абсолютно дискредитировать их в глазах общественного мнения и воспрепятствовать какому бы то ни было успеху их пропаганды». Этому самовнушению содействовали отчасти и представители Совета, высказывавшиеся в таком же духе в контактной комиссии при правительстве. Суханов вспоминает, как еще 4 апреля Скобелев, повествуя о «бредовых идеях» Ленина, называл последнего «совершенно отпетым человеком, стоящим вне движения». Суханов присоединялся к подобной оценке и успокаивал, в свою очередь, членов правительства, указывая на то, что Ленин «в настоящем его виде до такой степени ни для кого неприемлем, что сейчас он совершенно не опасен»[28].

Милюков-историк не согласен с таким определением его тогдашнего предвидения. Лишь противники Ленина «из среды умеренных социалистов и некоторые более наивные радикалы торжествовали: теперь-то, по их убеждению, Ленин должен был разоблачить себя и остаться одиноким в собственной среде». В действительности начинался «новый, решающий период русской революции». Так написано в тексте книги «Россия на переломе», вышедшей в 1927 году. Однако не только Набоков, но и другие современники утверждают, что и министр иностранных дел в те дни далеко не чужд был общей наивной веры. Так, например, французский посол Палеолог занес в своем «дневнике» 5 апреля не совсем точную информацию: «Сегодня утром Милюков сказал мне с сияющим видом: вчера Ленин совершенно провалился перед Советами. Он дошел до такой крайности, с такой наглостью и неловкостью отстаивал тезис мира, что свистом его принудили замолчать и удалиться... От этого он не оправится».— «Дай Бог! — ответил я ему на русский лад. Боюсь, как бы Милюков еще раз не был наказан (во французском тексте dupe[29]) за свой оптимизм»... Тут вносит поправку уже Милюков-мемуарист («Мои объяснения» в «Последних новостях», № 4104). Хотя поправка эта относится непосредственно к более ранним

[28] Суханов делает характерное разъяснение. Эти разговоры велись в частном порядке, ибо представители Совета считали неуместным для себя обсуждать с «буржуазным» правительством средства борьбы с «социалистом» Лениным. В протоколе заседания Петроградского Совета 5 апреля по докладу Стеклова особо зарегистрировано, что члены контактной комиссии «отказались» касаться обстоятельств проезда группы эмигрантов через Берлин.

[29] Dupe (фр.) — одураченный, простофиля.— Ред.

словам английского посланника Бьюкенена, она, конечно, может быть отнесена и к записи Палеолога. Бьюкенен жаловался в письме в Foreign Office, уже выше цитированном, на бездеятельность Временного правительства в борьбе с дезорганизацией армии и на слабость, проявляемую министром иностранных дел, говорившим ему, Бьюкенену, что «ничего нельзя сделать», кроме того как ответить на пропаганду на фронте контрпропагандой. «Среди своих коллег,— пишет Милюков,— я, конечно, говорил другое, но понятно, что иностранного министра я не хотел посвящать в нашу внутреннюю борьбу».

Что говорил своим коллегам министр иностранных дел, мы точно не знаем. «Я не помню,— замечает управляющий делами правительства,— чтобы Милюков ставил ребром какие-нибудь вопросы внутренней политики, чтобы он требовал каких-нибудь решительных мер». «Я хорошо помню,— добавляет Набоков,— что Милюков неоднократно возбуждал вопрос о необходимости более твердой и решительной борьбы с растущей анархией. Это же делали и другие. Но я не помню, чтобы были предложены когда-нибудь какие-нибудь определенные практические меры, чтобы они обсуждались Временным правительством». Несколько неожиданно как раз от иностранного дипломата, которого русский министр не считал возможным посвящать во «внутреннюю борьбу», мы узнаем, что правительство будто бы только ожидало подходящего психологического момента для ареста «общепризнанного главы» русских социалистов. Так говорил Милюков по записям Бьюкенена. Если это соответствует действительности, то правительство во всяком случае пропустило подходящий психологический момент.

В то время общественные низы столицы оказались менее толерантными, чем верхи, в оценке условий, в которых зародилась и протекала «бестактная» поездка признанного главы русских социалистов в период военных действий по территории неприятельской страны. Но еще более смутила нежданная и в дни неограниченной свободы открытая пораженческая проповедь. Враждебность, с которой эта пропаганда была встречена на первых порах в массе, не подлежит сомнению. Достаточно посмотреть соответствующие страницы повествования «Хроники Февральской революции» (Заславского и Конторовича), где в изобилии зарегистрированы из повседневной печати факты такого порядка. Их легко пополнить впечатлениями мемуаристов. Почти все они солидарны (не исключая и мемуаристов большевистского лагеря — Залежский, Раскольников) в характеристике настроений, господствовавших на случайных уличных сборищах, на народных митингах, в солдатских казармах и отчасти в рабочей среде после появления на арене развертывающейся революции ленинских сателлитов или «ораторов из чеховской палаты № 6», как их окрестило тогдашнее острословие, зафиксированное Плехановым. Подвойский должен был впоследствии признать, что две недели ушло у большевиков на интенсивную борьбу с «гнусной клеветой», подхваченной мещанской обывательской толпой, которая всегда склонна воспринимать сенсации «уличной прессы». Печать улицы сыграла, конечно, свою роль. Но не ее «ядовитая травля» вызвала патриотические настроения масс — то был здоровый инстинкт самопроизвольного внутреннего протеста. Суханов, присутствовавший среди немногих «добровольцев» на встрече Ленина и интересовавшийся непосредственным впечатлением солдат, которые участвовали «по наряду»[30] в помпезной уличной процессии, мог услышать в толпе не совсем приятные для организаторов речи — беспардонная проповедь вызвала и соответствующий отклик: «Вот такого-то бы за это на штыки поднять». И внушительная картина, изображающая Ленина ораторствующим на броневике, который 3 апреля медленно полз по улицам столицы от Финляндского вокзала к особняку знаменитой балерины, превращается в какие-то внешние театральные декорации, позаимствованные из старого потемкинского архива XVIII века. На следующий уже день матросы 2-го Балтийского экипажа, бывшие в почетном карауле на Финляндском вокзале, вынесли постановление, в котором выражали сожаление, что они не знали, каким путем Ленин вернулся в Россию, иначе вместо криков «ура» последний услышал бы негодующие возгласы: «Долой, назад в ту страну, через которую ты к нам приехал». А матросы в Гельсингфорсе сбрасывают большевистских ораторов в воду и обсуждают вопрос о способах ареста Ленина. Тот же вопрос в конкретной форме ставится и в Волынском полку. В Московском полку собираются громить редакцию «Правды». На тысячном митинге солдат Преображенского полка создается такое обостренное настроение, что плехановцу Дейчу приходится брать Ленина даже под свою защиту. Ряд солдатских митингов с шумным протестом против Ленина и К° требуют от правительства расследования условий возвращения политических эмигрантов через Германию. На улице «на каждом шагу» слышались требования ареста Ленина. Столичные жители могли видеть враждебную демонстрацию на площади перед ленинской цитаделью, организованную 12 апреля союзом учащихся средней школы — тем самым «революционным» союзом, принимая представителей которого за неделю перед тем, председатель Совета Чхеидзе говорил: «Правительство наше не демократическое, а буржуазное. Следите же зорко за его деятельностью». Можно было присутствовать в те дни на действительно жуткой манифестации инвалидов (16 апреля), в которой приняли участие офицеры и солдаты из всех почти госпиталей Петербурга и которая в сопровождении длинной вереницы экипажей с катафалками на костылях, с плакатами: «Ленина и К° — обратно в Германию» направлялась к Таврическому дворцу для того, чтобы предъявить требование «парализовать деятельность Ленина всеми доступными средствами». Инвалиды не давали говорить Скобелеву, Церетели, Гвоздеву и другим, пытавшимся защищать право свободной агитации. В провинции, где в Советах на первых порах большевики играли незначительную роль и где в марте почти

[30] По большевистским данным, их было мобилизовано 7000.

повсеместно принимались «оборонческие формулы», дело доходило до конфискации «Правды» по постановлениям местных Исполнительных Комитетов и до угроз арестовать Ленина, если он приедет...

Набоков объясняет пассивность правительства отчасти его «идеологией» — правительство было связано своей «декларацией о свободе слова», отчасти сознанием своего бессилия — оно «не могло действовать иначе, не рискуя остаться в полном одиночестве». С последним утверждением едва ли можно согласиться — факты как будто бы противоречат такому выводу. Но так или иначе разлагающая проповедь Ленина не была пресечена решительными мерами, и в таких условиях крайняя демагогия неизбежно должна была собрать в конце концов богатую жатву. Ленин сумел привычной «мертвой хваткой» повести партию за собой; сумел до некоторой степени и приспособиться к создавшейся конкретной обстановке, несколько завуалировав до времени свою грубо упрощенную схему окончания империалистической войны и социальной ненависти; большевики не предлагали уже «втыкать штыки в землю». Этим парализовалась отчасти «травля» улицы, которой испугалась и революционная демократия: как бы маятник общественного возбуждения не слишком далеко качнулся в противоположную сторону. «Планомерная борьба» с ленинцами, которой требовала солдатская секция Совета в резолюции 16 апреля, поэтому не получила надлежащей интенсивной формы — советские «Известия» скорее выступили на защиту Ленина. Настроение масс изменчиво. Через три недели, прошедших со дня приезда Ленина в Петербург, оказалась реально осуществимой вооруженная демонстрация, приведшая к первому правительственному кризису. Большевики сумели вывести на улицу два полка[31]. Неоспоримо — это мы увидим ниже — рука немецкой агентуры не бездействовала в обострении того конфликта, который создавался на почве несоответствия слишком прямолинейной и самоуверенной внешней политики «цензовой общественности», по революционной терминологии того времени, с настроениями, главенствовавшими в среде демократии,— и не только «советской». Надо признать, что этот конфликт лил воду на мельницу антивоенной пропаганды ленинцев, шупальцами спрута охватывающей постепенно страну. Для такой пропаганды, печатной и устной, большевистская партия в 1917 году должна была располагать очень значительными деньгами. 15 апреля появилась «Солдатская правда». Роль ее так определял на июльском съезде большевиков Подвойский устами как бы противников: «Удивительное дело, на фронте большевиков не признают, считают изменниками, но начитаются солдаты «Солдатской правды», и большевики начинают пожинать лавры». «Ядовитую пилюлю» (в виде «приказа № 1»), говорил генерал Алексеев на московском Государственном Совещании, «может быть, переварила бы в недрах своего здорового организма армия, но широко мутной волной пустилась агитация... С удостоверениями шли, без удостоверений шли немецкие шпионы, шли немецкие агенты. Армия превратилась в какой-то общий агитационный лагерь».

Продолжение в следующем номере

[31] По словам Подвойского (доклад военной организации на июльском съезде большевиков), главную роль в пропаганде сыграли «200 товарищей из Кронштадта, которые рассыпались по казармам... и в значительной степени сумели поколебать то недоверие к большевикам, которое появилось в полках».

А. Авторханов

Место Ленина в истории России

О месте Ленина в истории России существует огромная литература на всех языках мира. По-настоящему понять Ленина старались историки и политологи Запада, что же касается советской литературы о Ленине, то она, составленная по образцу «жития святых», знает Ленина как бога и ничего не знает о Ленине человеке. Классическую характеристику этой литературе еще в 1930 году дал Троцкий: «В эпигонской литературе Ленин изображается ныне приблизительно так, как суздальские иконописцы изображают святых и Христа: вместо идеального образа получается карикатура. Как ни стараются богомазы подняться над собою, но в конце концов они отражают на дощечке лишь свои собственные вкусы и вследствие этого дают свой собственный, но идеализированный портрет. Но так как авторитет эпигонского руководства поддерживается запрещением сомневаться в его непогрешимости, то Ленин в эпигонской литературе изображается не революционным стратегом, который гениально разбирался в обстановке, а механическим автоматом безошибочных решений. Слово гений в отношении Ленина было впервые сказано мной, когда другие не решались его произносить. Да, Ленин был гениален... Но Ленин не был механическим счетчиком, не делающим ошибок... Ошибки у Ленина были, и очень крупные ошибки».

Для политических противников Ленин не гений, но его исключительность, стратегическую одаренность признают и они, подчеркивая одновременно его нигилизм в моральной философии и однобокость в политическом мышлении, помноженные на фантастическую уверенность Ленина в своей избранности как нового Мессии, призванного осчастливить человечество. Как исследователя в области марксистской теории Ленина никто из его современников всерьез не брал. Уничтожающую характеристику по этой части ему давали не только Каутский и Плеханов, но и знаменитые русские «легальные марксисты»: «Туган-Барановский писал, что Ленин «как экономист, теоретик, исследователь — ничтожный». Булгаков был еще более резок:

«Ленин нечестно мыслит. Ленин загородился броней ортодоксального марксизма и не желает видеть, что вне этой загородки находится множество вопросов, на которые марксизм бессилен дать ответы... Разве можно серьезно спорить с человеком, применяющим приемы гоголевского Ноздрева... От некоторых страниц «Что делать?» так и несет революционным полицейским участком».

В своем квазиученом произведении «Материализм и эмпириокритицизм» Ленин отвечал им, а в их лице всей русской элите: «Все профессора-экономисты не что иное, как ученые приказчики класса капиталистов, а профессора философии — приказчики теологов». Неукротимый в брани и гневе по адресу врагов, в политике Ленин превосходил всех их. Его соратник по марксизму еще с 1894 года, успевший побывать в ленинской тюрьме один из лидеров меньшевиков А. И. Потресов писал о Ленине в немецком журнале «Гезельшафт»:

«Никто, как Ленин, не умел так заражать своими планами, так импонировать своей волей, так покорять своей личностью, как этот на первый взгляд такой невзрачный и грубоватый человек, не имеющий никаких данных, чтобы быть обаятельным. Ни Плеханов, ни Мартов и никто-либо другой не обладали секретом излучавшегося Лениным прямо гипнотического воздействия на людей, я бы сказал, господства над ними. Только за Лениным беспрекословно шли, как за единственным, бесспорным вождем, ибо только Ленин представлял собой в России редкостное явление человека железной воли, неукротимой энергии, сливающей фантастическую веру в движение, в дело, с не меньшей верой в себя. Это своего рода волевая избранность Ленина производила когда-то и на меня впечатление».

Потресов как раз был тем коллегой Ленина по газете «Искра», который назвал его книгу «Что делать?», вышедшую под редакцией Б. Аксельрода, «поэзией». Ленин вовсе не родился грубияном. В своих воспоминаниях Мартов отмечает, что Ленин в молодости был удивительно скромным даже с противниками, считал Плеханова и Аксельрода своими учителями и не был убежден ни в себе, ни в той исторической роли, которую он будет играть в жизни России.

Ленин ездил в конце девяностых годов к своим марксистским кумирам в Женеву, где существовала созданная ими «Группа освобождения труда», потом в 1900 году вместе с деятелями этой группы и со своими соратниками по петербургскому Союзу Ю. Мартовым и А. Потресовым организовал в Мюнхене газету «Искра» и буквально через три года на II съезде партии радикально разошелся с ними, сначала по тактике, а потом и по программе. Впервые на этом съезде, собственно говоря, и родился русский Робеспьер (Плеханов), партийный «Людовик XIV: партия — это я, Ленин» (Вера Засулич), партийный заговорщик (Мартов), даже партийный Аракчеев (Акимов). Свой

Глава из книги «Ленин в судьбах России. Размышления историка». 1990.

разрыв с ними Ленин первоначально объяснял не политическими, а организационными причинами. Он говорил в беседе с Валентиновым:

«Плеханов — первоклассный ученый, но не способен вообще что-нибудь и кого-нибудь организовать», «а о других — Аксельроде, Засулич, Потресове — смешно и говорить. Кто с ними имел дело, скажет: «Как вы ни садитесь, в дирижеры не годитесь!» Мартов — прекрасный журналист, но разве он может претендовать на дирижерскую палочку».

Естественно, что на палочку дирижера революционной России мог претендовать только он один, поэтому партия тоже он один, как это стало известно после революции даже поэтам: «Мы говорим — партия, подразумеваем Ленин, мы говорим Ленин — подразумеваем партия!»

Ленин любил не всякую истину, а только свою собственную, не всякий марксизм, а только свой собственный марксизм, который он называл большевизмом, а его ученики «ленинизмом». Ленин никогда не был догматиком, более того, он часто бывал и еретиком, когда его вчерашняя теория приходила в противоречие с политической ситуацией страны на новом этапе ее развития. Это он доказал как раз в двух революциях 1917 года. Старая большевичка, которая входила в узкий круг Ленина в эмиграции, после революции работала секретарем Коминтерна, а потом вновь эмигрировала, Анжелика Балабанова — писала: «Ленин был человеком, который интересовался только тем, что подтверждает не вообще теорию социализма, а теорию большевизма... Ему было абсолютно безразлично, что о нем думают и пишут... Его популярность была ему в тягость. Он не был тоталитарен к инакомыслящим... Он был одновременно и ортодоксом и еретиком».

Все это имел в виду и Троцкий, когда к 50-летию Ленина нашел важным подчеркнуть не столько меняющуюся политическую философию Ленина, сколько его безошибочную интуицию:

«Литературный и ораторский стиль Ленина страшно прост, утилитарен, аскетичен, как и весь его уклад... Ясная научная система — материалистическая диалектика — для действий исторического размаха, какой выпал на долю Ленина,— необходима, но недостаточна... Тут нужна еще интуиция: способность на лету оценивать явления... Когда Ленин, прищурив левый глаз, слушает радиотелеграмму, содержащую в себе парламентскую речь одного из империалистических вершителей судеб или очередную дипломатическую ноту — сплетенье кровожадного коварства с полированным лицемерием,— он похож на крепко умного мужика, которого словами не проймешь и фразами не обманешь... Эта мужицкая сметка, только с высоким потенциалом, развернувшимся до гениальности».

В этом, вероятно, и секрет, что Ленин произвел глубокое впечатление не только на мир колониальных народов, знаменосцем свободы которых он себя объявил, но и на весь политический и интеллектуальный мир Запада. Известный либеральный писатель из белой эмиграции М. Алданов еще в 1919 году писал в своей французской книге о Ленине на этот счет следующее:

«Ни один человек, включая Петра Великого, не оказал такого влияния на мою страну, как Ленин. Россия дала миру много выдающихся представителей духовной жизни, как и глубоких мыслителей, но никто из них не оказал на западный мир такого влияния, хотя бы отдаленно приближающегося к влиянию этого фантаста, который, может быть, не так уж умен».

Уничтожающе оценивали деяния Ленина оставшиеся в живых представители из числа его русских духовных предтеч — народники и анархо-коммунисты. Мы помним пророчество Бакунина, что «диктатура пролетариата» Маркса неизбежно приведет к тирании люмпен-пролетариата. Соратник и единомышленник Бакунина по I Интернационалу Петр Кропоткин был свидетелем, как сбылось это пророчество Бакунина при Ленине. Вначале он приветствовал Октябрьскую революцию, ошибочно считая, что Ленин уничтожает буржуазную государственную машину, чтобы, опираясь на Советы, создать тот тип анархо-коммунизма, при котором не будет государства как главного зла трагедии человечества. Его ожидало глубокое разочарование. И при встрече с Лениным, и письменно он осудил ленинский террор и широко практиковавшиеся чекистами массовые расстрелы заложников:

«Я не могу поверить, что в Вашем окружении нет ни одного человека, который бы не сказал Вам, что такие решения напоминают мрачную эпоху Средневековья периода Крестовых походов. Владимир Ильич, Ваши действия совершенно недостойны идеалов, которые Вы проповедуете. Какая должна быть будущность коммунизма, если уж один из его важнейших поборников топчет таким методом любое честное чувство людей...»

В другом месте он говорит:

«В настоящее время (это было во время Гражданской войны.— А. А.) русская революция творит мерзости и внушает отвращение. Она разрушает всю страну. В своем безрассудном бешенстве она уничтожает людей».

Кропоткин не дожил только пару недель до кровавой бойни, которую устроили Ленин и Троцкий над кронштадтцами. Под свежим впечатлением этой бойни соратник Кропоткина, знаменитый итальянский революционер Малатеста, отметил смерть Ленина некрологом, кончающимся словами:

«Ленин умер. Мы не можем отказать ему в том невольном восхищении, которое вызывают сильные личности, пусть они были злые и шли по ложному пути, но оставили глубокие следы в истории: Александр, Юлий Цезарь, Кромвель, Робеспьер, Наполеон. Несмотря на лучшие намерения, Ленин был тираном, который задушил русскую революцию. Мы не восхищались им при его жизни, как не в трауре сейчас. Ленин умер. Да здравствует свобода».

О Ленине, как о человеке, имелись некоторые сведения в воспоминаниях членов его семьи и его соратников по партии и революции. Но все эти произведения при Сталине были запрещены не потому только, что их авторы оказались «врагами народа», а еще и потому, что у них Ленин не бог, а человек, хотя и великий, но со всеми человеческими чертами и слабостями. А Сталину нужен был Ленин, окруженный

божественным сиянием, призванным освящать преступления партии, которая стала называться теперь «партией Ленина—Сталина». Более того, Ленину начали приписывать не только сверхъестественные качества, но и такие изречения, мысли, слова, которые он никогда не высказывал. Первой восстала против этого мистического нимба вдова Ленина — Крупская. В 1924 году Крупская была, как и Троцкий, против того, чтобы положить забальзамированный труп Ленина, подобно египетскому фараону, в Мавзолей на Красной площади вроде зрелища для любопытных или, как Сталин выражался, как место паломничества иностранных рабочих делегаций. Крупская, которая говорила в кругу близких, что «живи Володя сегодня, он оказался бы в сталинской тюрьме», выступила в том страшном 1937 году в печати с заявлением, что Ленин был против того, чтобы после смерти большевистских революционеров превращали в «безобидные иконы». Посмотрев какой-то фильм о Ленине, Крупская сказала, что недопустимо сочинять то, чего не было в жизни Ленина, так же как недопустимо приписывать Ленину слова, которые он никогда не произносил.

Может быть, эти высказывания Крупской имел в виду поэт Твардовский, когда осмелился после XX съезда выразить вслух запретную истину: «Великий Ленин не был богом и не учил творить богов». Если бы он эту мысль высказал при Сталине, его постигла бы участь Мандельштама. Крупская умерла вскоре после обнародования такой «крамольной философии» в 1939 году — в последнем году кровавого террора, причем умерла, не болея, «внезапно», после «чаепития с друзьями». «Внезапная» смерть тоже один из методов расправы Сталина с неугодными лицами. Именно потому, что частная жизнь Ленина оказалась запретной зоной, в западной литературе родились легенды о его любовных похождениях и романах то с Инессой Арманд, то с Александрой Коллонтай (Сталину приписывали слова, что если Крупская не перестанет «бунтовать», то он вдовой Ленина сделает Коллонтай). Все рассказы об «амурах» Ленина, вероятно, из области фантазии. Правда, для страны было бы, пожалуй лучше, если бы политик Ленин увлекался слабым полом, музыкой, искусством, изящной словесностью, философией гуманистов — хотя бы в той мере, в какой увлекались многие из великих политиков. Эренбургу, который провел несколько лет среди русской эмиграции в Париже, часто встречаясь с Лениным, приписывают слова: «Стоит посмотреть на Крупскую, чтобы убедиться, как мало интересовали Ленина женщины». Одна из его знакомых рассказывала, что и среди прекрасных альпийских пейзажей Швейцарии, когда спутники Ленина восхищались величественной панорамой снежных вершин, водопадов и зеленых долин, Ленин, не обращая внимания на открывавшиеся красоты, все твердил свое: «Меньшевизм надо вырвать с корнем!» Кажется даже, что Ленин и вообще женился лишь для того, чтобы иметь помощницу. Детей иметь он никогда не хотел. Представление о любви у него тоже ортодоксально «классовое». Обратите внимание, как Ленин трактует любовь и сердечное влечение между полами. В письме к Инессе Арманд 17 января 1915 года Ленин с классовой точки зрения критикует присланную ему на просмотр рукопись ее брошюры «Требование свободы любви». Ленин упрекает ее, что она не делает разницы между «пролетарской» любовью и любовью «буржуазной». Ленин наставляет: «Дело не в том, что вы субъективно хотите понять под этим. Дело в объективной логике классовых отношений в делах любви». «Классовость» любви — вот до какого абсурда может договориться фанатик, ослепленный собственной утопией! Но загадочна душа Ильича: после смерти Инессы он уже традиционно поручает класть цветы на ее могилку. Столь же классовое отношение у Ленина и к литературе, которая должна быть пронизана идеологией пролетарской партийности. Поэтому и Толстой его интересует лишь как «Зеркало русской революции». Музыка Бетховена его страшит своей глубокой человечностью, ибо она объединяет, а не разъединяет людей на классы. Хорошо передана философия Ленина против общечеловеческого внеклассового искусства в воспоминаниях Горького. Горький пишет, что Ленин, послушав свою любимую Апассионату Бетховена, заметил: «Часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить, гладить людей по головкам (...) А сегодня гладить по головкам никак нельзя, и надо бить по головкам, бить безжалостно». Горький, который переиздал эти свои старые воспоминания в 1930 году с большими сокращениями и необходимыми при Сталине дополнениями, кончил их так: «Ленин умер. Наследники разума и воли его живы и работают так успешно, как никто, никогда, нигде в мире не работал»,— что верно, то верно: когда Горький писал эти строки, в стране была в разгаре «вторая Октябрьская революция» — ликвидация крестьянства как класса на основе сплошной коллективизации, единолично объявленной Сталиным 27 декабря 1929 года.

Любопытно определяет американский профессор Стефан Поссони место Ленина в мировой истории:

«Святой или дьявол, но Ленин был человеком выдающихся способностей и железной воли. Его мысли идеологические и догматические, но его действия напротив, были трезвые и впечатляющие... Ленин был антиподом Цезаря Борджиа, но не Моисея, Будды, Магомета или Иисуса... Ловкость или практические знания Ленина превосходили все, что рекомендовал Макиавелли. Ко всему этому: кости Ленина были костями борца, а плоть — человека, одержимого идеей власти», но, однако, добавляет Поссони, «жизнь Ленина убедительно опровергает представление, что можно осуществить утопию без сверхчеловека. Сам Ленин увидел к концу жизни, что невозможно построить совершенное общество, о котором он сам не имел ясного представления, даже будучи человеком самым жестоким среди смертных».

Приведу и другой любопытный документ. Это хвалебный некролог, написанный по просьбе Кремля человеком, о котором едва ли кто-нибудь из читателей данной книги догадается. На второй же день после смерти Ленина Кремль обратился через берлинского корреспондента «Известий» Лапинского с просьбой написать такой некролог... к Карлу Каутскому. Каутский, воспитанный на морали древних римлян, что о покойниках говорят «хорошо или ничего», был поставлен перед «задачей-голово-

ломкой»: что сказать хорошее о человеке, который объявил весь II Интернационал сборищем предателей и изменников рабочего класса, а самого Карла Каутского ренегатом пролетарской революции и революционного марксизма? Или, с другой стороны, как отказать в просьбе владыкам новой России, которые пришли к власти все-таки под тем же знаменем марксизма, под которым боролся и борется сам Каутский? В Каутском взяла верх черта, которой был начисто лишен покойник — человечность. Каутский рассказывает, что был страшно удивлен, что Москва обратилась именно к нему, кого Советская власть постоянно проклинала, как «Иуду», «предателя», «ренегата». Каутский написал, правда, не без колебаний, просимое в виде письма в редакцию «Известий», в котором назвал Ленина «великим человеком», мотивируя такую оценку тем, что Ленин «ликвидировал анархию и создал свой порядок, превратив смертельно уставшую Россию в единый государственный организм. Это было деяние, редкое в мировой истории». За этим последовали слова, в которых Каутский прибегает к не очень лестным для организатора «пролетарской диктатуры» историческим аналогиям. Он писал:

«Ленин был и колоссальной фигурой, какие редко встречаются в мировой истории. Среди правителей нашего времени есть только один, который может быть сравним с ним,— это Бисмарк. Их цели, конечно, разные — здесь всесилие династии Гогенцоллернов, там пролетарская революция. Мала была цель Бисмарка, неслыханно велика цель Ленина. Однако Ленин подобен «железному канцлеру» в упорстве, непоколебимости и мужественной силе воли. ***Если Бисмарк думал, что все большие проблемы времени должны быть решены кровью и железом, то так же думал об этом и Ленин.*** *Подобно Бисмарку, Ленин был мастером дипломатии, мастером искусства обманывать своих врагов, застигать их врасплох, находить у них слабые пункты, чтобы выкинуть их из седла. Как и Бисмарк, Ленин всегда был готов, если видел, что намеченная дорога не ведет к цели, вернуться назад, чтобы избрать другую дорогу,— к примеру, отход Ленина от чистого коммунизма к нэпу». Каутский кончает письмо тем, что хотя он и не согласен с методами Ленина, но все же он склонен думать, что имя Ленина останется в Пантеоне борцов пролетариата.*

Карл Каутский каялся впоследствии, что этим своим письмом он стал «невольным участником обожествления Ленина, как Далай-Ламы, что и характерно для азиатского большевизма».

Каждый государственный муж велик по-своему: одни велики национальными подвигами по объединению страны, как Бисмарк, другие — национальными потрясениями, ведущими к разъединению и гибели страны, как Ленин. Несмотря на кратковременность его личного правления и независимо от его субъективной воли, Ленин оказался историческим несчастьем для России — могильщиком февральской демократии и основоположником нового типа полицейского государства — тоталитарной партократии.

В период гласности заговорили в советской печати о массовом красном терроре как в 1918 году, так и на всем протяжении Гражданской войны и даже в начале нэпа при Ленине. В советских писаниях пока что превалирует тезис: наиболее рьяными проповедниками красного террора были соратники Ленина, а не сам Ленин, а именно: Троцкий, Зиновьев, Свердлов, Сталин, Бухарин, Дзержинский. Читателю внушают идею — на основе вырванных из контекста цитат из Ленина — что Ленин выступал против насилия и проповедовал приоритет общечеловеческих духовных ценностей перед классовыми интересами пролетариата. Вот две ленинские цитаты, которые приводит на этот счет один из идеологов Кремля («Литературная газета» от 6 сентября 1989 года): 1) «С точки зрения основных идей марксизма, интересы общественного развития выше интересов пролетариата» (ПСС, т. 4, с. 220); 2) «В нашем идеале нет места насилию над людьми» (ПСС, т. 30, с. 122). Скажите, чем Ленин не из тех толстовцев, о которых говорили, что они из-за «идеала» «непротивления злу насилием» не бьют даже вшей в собственной бороде? Невозможно выдумать более дикой клеветы на Ленина, чем эти утверждения, основанные на случайных и искажающих Ленина словах, что Ленин ставил общечеловеческие духовные ценности выше классовых, пролетарских и, главное, его идеалом в революции не было насилие. И в теории и на практике он постоянно проповедовал и применял насилие. Смешно даже доказывать эту банальную истину. Его насилие одинаково относилось не только к тем людям, которые сопротивлялись режиму, но также к тем, которые безмолвно покорялись ему, если они происходили из враждебных коммунизму классов и социальных групп. Все 55 томов Собрания сочинений Ленина (теперь собираются издавать 70 томов!), из которых наш автор выудил искаженные цитаты,— говорят об этом. Однако важны не слова, а дела. О насилии вопиет вся практика правления Ленина с 1917 по 1922 годы. Что же касается новой теории «перестройщиков» о «гуманисте» Ленине и террористах Троцком, Зиновьеве, Сталине, Бухарине, которых Ленину приходилось якобы сдерживать, то эту теорию опровергают сами официальные документы Ленина, обращенные к названным лицам. На второй день после убийства Володарского 21 июня 1918 года, вопреки требованию петроградского «пролетариата» объявить массовый «красный террор» в ответ на убийство Володарского, руководство Зиновьева вынесло постановление: удержать «пролетариат» от массового террора, пока не будет в нем необходимости. Такое решение крайне возмутило Ленина. Он писал Зиновьеву:

«Только сегодня мы услыхали в ЦК, что в Питере рабочие хотели ответить на убийство Володарского массовым террором и что Вы (не Вы лично, а питерские цекисты и пекисты) удержали! Протестую решительно! Мы компрометируем себя: грозим даже в резолюциях Совдепа массовым террором, а когда до дела, гормозим революционную инициативу масс, вполне правильную. Это не-воз-мож-но! Террористы будут считать нас тряпками... Надо поощрять энергию и массовидность террора»... (ПСС, т. 50, с. 106).

После убийства германского посла Мирбаха, к которому, как мы видели, ЦК партии левых эсеров не имел никакого отношения, Ленин решил развернуть новую волну «красного террора» против этой партии. Ленин написал находящемуся на Царицынском фронте Сталину: «Повсюду необходимо подавить

этих жалких и истеричных авантюристов... Итак, будьте беспощадны против левых эсеров и извещайте чаще» («Правда», 21.1.1936 год).

Сталин ответил по-сталински: «Будьте уверены, что у нас не дрогнет рука...» (Сталин И. В. Соч., т. 4, с. 118).

Один советский писатель видит трагедию России и истоки красного террора не в Ленине и его большевизме, а в заговоре нерусских деятелей типа Троцкого, Свердлова, Зиновьева, Сталина, Дзержинского против национальной России. Он говорит, что Троцкий был организатором массового террора даже против Красной Армии, которой он командовал. Вот его слова:

«Троцкий, будучи на посту председателя Реввоенсовета республики, казнил без суда и следствия десятки и десятки тысяч военных — это доказано сейчас многими исследованиями» (А. Иванов, «Правда». 3.9.1989 год).

Но автор, вероятно, не знает, что Троцкий действовал в данном случае по прямому поручению Ленина. Когда царицынская группа «либерала» Сталина обвинила Троцкого, что он прибегает к неоправданным казням командиров и комиссаров, Ленин вручил Троцкому следующее полномочие на бланке Совнаркома:

«Зная строгий характер распоряжений тов. Троцкого, я настолько убежден в абсолютной правильности, целесообразности и необходимости для пользы дела даваемого тов. Троцким распоряжения, что поддерживаю это распоряжение всецело. В. Ульянов-Ленин».

Устно Ленин добавил: «Я вам выдам сколько угодно таких бланков». Однако Троцкий и не нуждался в каких-либо бланках от Ленина, ибо, как он пишет: «В годы войны в моих руках сосредоточилась власть, которую практически можно назвать неограниченной».

Ленин давал приказы о применении массового террора без суда и следствия не только своим прямым подчиненным, но — не всегда полагаясь на их жестокость — он через их головы обращался к местным партийным губернаторам с приказами широко применять террор к потенциальным врагам.

Идеологи «нового мышления» пускают в ход и другую теорию, связанную с нынешним заигрыванием с интеллигенцией: Ленин якобы требовал бережного отношения к русской интеллигенции, а его соратники, пользуясь болезнью Ленина в 1922 году, организовали погром русской интеллигенции, выслав из страны наиболее выдающихся ее представителей. Вот что пишет на этот счет идущий в авангарде гласности журнал «Огонек»:

«Отсчет начала наступления на интеллигенцию следует, вероятно, вести с 1922 года, со времени, когда Ленин по болезни уже не мог активно противодействовать бюрократизации государственной и интеллектуальной жизни. Появление в «Правде» статьи «Диктатура, где твой хлыст?» (существует предположение, что статья написана Троцким) открывает гонение на ту часть интеллигенции, которая продолжала отстаивать право на независимость мнений от господствующей идеологии. Вслед за статьей последовали и практические меры по «очищению» страны от несогласных. В августе 1922 года из страны без суда административным решением ГПУ были высланы 160 человек» («Огонек», 1988, № 49).

Высланы были верхи русской интеллектуальной элиты, среди которых значились ученые с мировыми именами: Новиков, Карсавин, Стратонов, Зворыкин, Буркус, Лодыженский, Прокопович, Кизеветтер, Флоровский, Мякотин, Боголепов, Питирим Сорокин, Бердяев, Франк, Лосский, Шестов, Ильин, Трубецкой, Булгаков, Степун — всех не перечислишь. Журнал мужественно напомнил об этом варварском акте против русской науки и культуры, но он ошибается, когда утверждает, что это было сделано против воли Ленина. В том-то и дело, что именно Ленин, несмотря на болезнь, подготовил и осуществил эту акцию. Гонения на ученых и писателей Ленин начал еще в разгар гражданской войны. Хорошо известно письмо Ленина Максиму Горькому от 15 сентября 1919 года в котором он обосновывает против Горького и Короленко «махаевщину» большевиков по отношению к русской интеллигенции в оскорбительных выражениях. Вот выдержка из него:

«Интеллектуальные силы рабочих и крестьян растут в борьбе за свержение буржуазии и ее пособников, интеллигентиков, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации. На деле это не мозг, а говно».

А вот и другое письмо Ленина шефу ГПУ Дзержинскому от 10 мая 1922 года с указанием, чтобы Дзержинский подготовил высылку за границу вышеупомянутой группы интеллектуалов. В нем говорится:

«По вопросу о высылке за границу писателей и профессоров. Надо это подготовить тщательнее. Обязать членов Политбюро уделить 2—3 часа в неделю на просмотр ряда изданий и книг. Собрать систематически сведения о политическом стаже, работе и литературной деятельности профессоров и писателей. Поручить все это толковому и аккуратному человеку в ГПУ... Все это явные контрреволюционеры, пособники Антанты, организация ее слуг, шпионов и растлителей учащейся молодежи. Надо поставить дело так, чтобы этих вредителей изловить и излавливать постоянно и систематически высылать за границу».

«Левый коммунист», потом превратившийся в силу законов «марксистской диалектики» в «правого оппортуниста», Бухарин даже разработал в книге «Экономика переходного периода» (1920) цельную марксистскую классификацию социальных групп, подлежащих ликвидации в начавшемся строительстве социализма. Они, по Бухарину, следующие:

«1) паразитические слои (бывшие помещики, рантье всех видов, буржуа-предприниматели, имевшие мало отношения к производственному процессу); торговые капиталисты, спекулянты, биржевики, банкиры; 2) вербовавшаяся из тех же слоев непроизводительная административная аристократия (крупные бюрократы капиталистического государства, генералы, архиереи и проч.); 3) буржуазные

предприниматели-организаторы и директора (организаторы трестов и синдикатов, «деляги» промышленного мира, крупнейшие инженеры, связанные непосредственно с капиталистическим миром изобретатели и проч.); 4) квалифицированная бюрократия — штатская, военная и духовная; 5) техническая интеллигенция и интеллигенция вообще (инженеры, техники, агрономы, зоотехники, врачи, профессора, адвокаты, журналисты, учительство в своем большинстве и т. д.); 6) офицерство; 7) крупное зажиточное крестьянство; 8) средняя, а отчасти и мелкая городская буржуазия; 9) духовенство, даже неквалифицированное».

Ленин высоко оценил «Экономику переходного периода» и поздравил коммунистическую Академию с этим «выдающимся трудом» ее члена.

Вот вся эта ленинская философия насилия, проповедуемая уже несколько поколений, возведенная в государственную догму, материализованная в гигантском террористическом аппарате режима, дала свои результаты: систематически убивая в человеке человеческое, она привела к одичанию нравов в советском обществе. Поразительный пример на этот счет привел ректор МГУ академик А. Логунов:

«Наше общество крайне нуждается в системе нравственного воспитания... Мы долгие годы искусственно пытались создать некоего идеального советского человека. А что получилось в результате? Помните передачу по Ленинградскому телевидению, когда на вопрос ведущего к аудитории: ***кто мог бы принять участие в расстрелах? — большинство присутствующих подняли руки»*** *(«Правда», 7.8.1989).*

Я больше чем уверен, что даже среди потомков африканских каннибалов местное телевидение не собрало бы такое «демократическое большинство» потенциальных палачей, как их собрало телевидение столицы Октября среди потомков «дедушки Ленина».

Ледниковый период в истории ленинской России вступил в эру теплых течений. Они зримо подмывают каменные глыбы ленинизма. В Ленине начинают сомневаться. Интеллектуалы слегка прощупывают его марксистское одеяние, а народ уже более смело дергает его за фалды. Это символично. Есть и такие, которые не верят перестройщикам насчет «гуманизма» Ленина, как и самой перестройке. Один русский остряк о перестройке сказал: «Все течет, но не меняется». Как бы в опровержение его афоризма один московский журнал напечатал антиленинскую повесть Василия Гроссмана «Все течет». Остряка опровергает и митингующая Россия. Вот только два примера из официальной печати. Газета «Московские новости» напечатала репортаж дискуссии в толпе около стенда этой газеты. Сцепились два оратора. Один защищает забастовки, ссылаясь на авторитет Ленина. Другой отвечает:

«Ленин сам виноват во многих непростительных винах... Учредительное собрание разогнал, цвет русской интеллигенции вынудил податься на Запад, невежество поставил у власти, партийной бюрократии силу дал». Защитник Ленина спрашивает его: «Да вы хоть строчку у Ленина прочли?» Но оратор невозмутим: «И не собираюсь. По делам, а не по словам судить надо. Что же он, по-вашему, Сталина перед своей смертью впервые увидел? Не было времени разобраться, что имеет дело с бандитом?.. Семьдесят лет вроде бы по Ленину жили и дожили — жрать нечего» («МН», 3.9.1989).

Вот и второй пример, когда идеологу перестройки, защищающему Маркса и Ленина, отвечает рядовой советский интеллигент из провинции:

«Вы с пиететом цитируете Маркса... Мне как-то попадалось на глаза одно место, где он рассуждает об эпизоде Парижской коммуны, когда коммунары в ответ на расстрел версальцами пленных, расстреляли несколько десятков заложников во главе с Парижским архиепископом. В принципе осуждая институт заложничества как пережиток варварства, Маркс тем не менее оправдывает коммунаров, так как их действия, мол, были лишь ответной мерой. Как это теперь прикажете называть, как не постулатом «классовой морали»? Кулаков, как теперь выяснилось, репрессировали неправильно. Значит ли это, что буржуазию репрессировали правильно? И что такое сталинский лозунг «уничтожим кулачество как класс», как не продолжение ленинского лозунга «уничтожим буржуазию как класс»? Не кажется ли Вам, что идеология классовой исключительности — то же, что и идеология расовой исключительности?.. Давайте не будем обольщаться, не будем строить иллюзии насчет доброго Владимира Ильича и злого Иосифа Виссарионовича. Это все сказки для детей. Говорят, что у нас нет зон и лиц свободных от критики. Кинули Сталина, как собакам голодным кость,— нате грызите, но больше чтобы ни-ни. Вот тебе, бабушка, и весь плюрализм» (Л. Михайлов, «Книжное обозрение», Челябинск, 1989, 18 августа).

Особенно острой и повсеместной стала в народе критика Октября и Ленина с приближением очередной годовщины октябрьского переворота. Вновь повторяется требование, которое ранее было выдвинуто по советскому телевидению и на съезде Советов некоторыми из народных депутатов — о вынесении саркофага с останками Ленина из Мавзолея (М. Захаров, Ю. Афанасьев). Подобное требование выдвинул и «Российский народный фронт» на митинге в столице у стадиона в Лужниках. Его резолюция была напечатана в официальном органе советских профсоюзов газете «Труд» от 26 октября 1989 года. Там сказано: «А закончился митинг принятием трех резолюций. Зато каких! В одной выдвигались требования вынести саркофаг с останками В. И. Ленина из Мавзолея и предать земле, убрать отовсюду его портреты и бюсты. А заодно разделаться и с партией, созданной Владимиром Ильичем». Официальное празднование 72-й годовщины Октября было бледное и без обычных фанфар. В центре внимания, конечно, находилась перестройка. Доклад на юбилейном собрании сделал новый шеф КГБ В. А. Крючков, который прошел в состав Политбюро обычным для его учреждения путем: через политический труп своего предшественника. Своему докладу он предпослал явно антиисторическое утверждение, которое ему подсунул невежественный референт. В этой связи приходится еще раз цитировать то, что Ленин говорил о режиме февральской России, против которой он совершил

октябрьский переворот. Это то место в «Апрельских тезисах» Ленина, где сказано: «Россия сейчас самая свободная страна в мире из всех воюющих стран» (ПСС, т. 31, с. 114). А вот что говорит об этой России Крючков:

«В октябре семнадцатого совершилось то, чему не было прецедентов в истории. В огромной стране, отличавшейся особой тяжестью социального и политического гнета, бесправием народа, вся власть перешла в руки рабочих и крестьян. На обломках рухнувшей империи возникла Республика Советов...» («Правда», 1989, 5 ноября).

Чтобы оправдать октябрьский переворот, Крючков ссылается на порядки... царской империи, словно не было ни Февраля, ни февральской демократической России, да и свидетельств самого Ленина о февральской России. Крючков далее полемизирует с теми, кто утверждает, что Сталин — это последовательное продолжение программы Октября и Ленина:

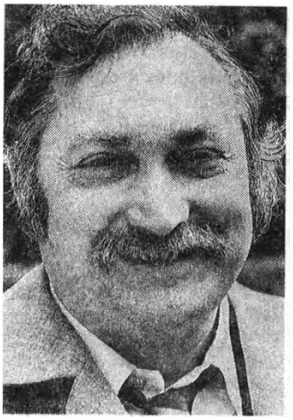
«Мы слишком многое безвозвратно потеряем... если встанем на точку зрения тех, кто возлагает на Великий Октябрь историческую ответственность за сталинские преступления, кто пытается убедить нас, будто сталинизм явился не отрицанием ленинизма, а его логическим развитием» (там же).

Крючков, входящий в состав руководящего ядра мозгового штаба перестройки, слишком опытный и всесторонне ориентированный политик, чтобы можно было допустить, что он сам верит тому, что он здесь говорит. «Протокол» обязывает даже серьезных людей до поры до времени играть в политические бирюльки. Однако, ограничивая самих себя в «вольнодумстве», лидеры перестройки разрешают проявлять его своим подданным, чем те и воспользовались накануне и во время демонстрации 7 ноября 1989 года. В ряде городов, включая Москву, происходили беспрецедентные в истории советского режима альтернативные демонстрации «народных фронтов» и неформальных организаций. В официально разрешенной антиоктябрьской демонстрации в Москве участвовало от десяти до пятнадцати тысяч человек. Демонстранты несли транспаранты с оригинальными и порой остроумными лозунгами. Некоторые из них цитирует публицист Александр Гинзбург: «Отменить статью 6-ю в Конституции!» «Вся власть — Советам! Фабрики — рабочим! Землю — крестьянам!». «Мы против любых форм тоталитарного режима!» «Нет — мафии и коррупции в высших эшелонах власти!» «Октябрьский переворот — трагедия России!» «Мы 72 года на пути в никуда!» «Великий Октябрь обернулся великим обманом!» «Советскому рабочему нечего терять, кроме нищеты!» «Пять лет перестройки, и вот ее плод: два шага назад и ни шагу вперед!» «Партия была, есть и будет есть!» «Вечная слава первым перестройщикам — матросам Кронштадта 1921 года!» «Горбачев, с кем ты?» И, наконец, лозунг из партийного гимна «Интернационал», который никогда так актуально не звучал в устах советских людей, как сегодня: «Вставай, проклятьем заклейменный, весь мир голодных и рабов!» («Русская мысль», 1989, 10 ноября). Россия митингует, дискутирует и властно шагает к своему второму Февралю. В авангарде идет его величество рабочий класс, который начинает предъявлять во время забастовок не только экономические, но и политические требования. Вот выдержка из интервью заместителя прокурора РСФСР, бывшего на митинге шахтеров «Воркутауголь»:

«... выступал... Иванов, секретарь Российского народного фронта... Марксизм устарел на 90 %, определил Иванов, ленинизм пора отвергнуть полностью... Но только один человек во время его выступления поднялся и сказал, что Иванов несет ахинею. Засвистели, захлопали...» («Литературная газета», 1989, 15 ноября).

Наступило время, когда, перефразируя «основоположников», можно сказать: «Призрак бродит по России — призрак гибели коммунизма». Гибель началась с западной периферии великой империи: ее европейские сателлиты отвергают коммунизм и возвращаются к демократии, ее внутренние колонии находятся в зловещем брожении, а сама державная нация — русский народ — не хочет ни новой модели «демократического социализма», ни нового Ленина с «человеческим лицом». Единственное, чего народ хочет,— это вернуть себе гражданские права и политические свободы, узурпированные у него Лениным в октябре 1917 года. Перестройка с ее дозированной гласностью и контролируемой демократизацией и задумана, во-первых, как отдушина, чтобы предупредить новую народную революцию снизу против дела Ленина и его Октября, во-вторых, как приманка привлечения для той же цели капитала, техники и технологии Запада и даже для возможности войти в «общеевропейский дом» с открытыми границами. Достигнет ли «отдушина» своей внутренней цели, еще неизвестно, но во внешнем мире «приманка» уже клюнула. На Западе сейчас иные предлагают нечто вроде нового варианта «Маршалл-плана» для спасения в СССР ленинизма, переименовавшего себя в «демократический социализм». Вновь приходят на память слова Ленина перед нэпом: «Умнейшие люди буржуазии запутались и не могут не делать непоправимых глупостей. На этом буржуазия и погибнет» (т. XXV, с. 221).

Однако от глупостей не застрахованы и советские вожди, так смело играющие с такими взрывчатками, как гласность и демократия. Поэтому я смею утверждать, что всемирно-историческая заслуга новомышленников из Кремля в том и заключается, что они, независимо от их субъективных намерений, выступают в роли тех знаменитых Марксовых кротов из «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта», которые роют могилу на этот раз не капитализму, а самому коммунизму. При этом поражает их виртуозная техника действия «тихой сапой»: под знаменем искусно фальсифицируемого Ленина, ловкими приемами поносимого ими Сталина и во главе с ленинским стратегом макиавеллистского суперкласса — они на словах воюют со сталинизмом, а на деле подрывают устои, на которых построено и держится их тоталитарное государство. Пожелаем им всяческих успехов на этом пути.



Фридрих Горенштейн

Искра

1

Киносценарист Орест Маркович Лейкин ехал на своем автомобиле «Запорожец» забрать из школы сына, восьмилетнего Антошу. «Запорожец» последней конструкции был куплен недавно, но уже барахлил, мотор тарахтел, точно в него насыпали гвоздей. К тому же видимость была ужасной, и дорога скользкой, что неудивительно для холодного, сырого московского октября... Впрочем, был уже ноябрь, первое число, и до праздников четыре дня, потому, что уже четвертого никто работать не будет, начнется суета и одновременно какой-то праздный покой, приятная предпраздничная обломовщина, а все дела будут откладывать на «после праздников».

В этом году долго стояла теплая зелено-золотая осень, однако девятнадцатого октября ночью внезапно ударил мороз, и листья, многие еще зеленые, не успевшие пожелтеть, дождем начали опадать с деревьев, устилая землю. Это было не увядание, а гибель, и листья не опадали, кружа, а падали тяжело без опьяняющего сухого запаха, сопровождающего золотой осенний листопад. На следующий день, двадцатого октября, к вечеру повалил снег, и, поскольку на деревьях еще осталось много листвы, ветви начали гнуться и многие ломаться. Снег, правда, пролежал недолго и вскоре растаял.

«Вот так и излишне молодящийся человек,— подумал Лейкин, вспоминая октябрьский листопад,— надо готовить себя к старости постепенно. Если же молодиться, худеть, вести молодую жизнь, а время будет идти своим чередом, то с человеком может случиться то же, что и с деревьями, вовремя не сбросившими листву и не подготовившимися к зиме».

Школа, где учился Антоша, располагалась в новом микрорайоне, из давно уже взявших старую Москву в глухое кольцо, отгородивших ее от подмосковных лесов и полей. Стоило лишь отъехать от центра, как начинались и бесконечно долго тянулись окраины, так что, по сути, Москва в основном состояла из окраин или, как говорили,— мест массового заселения. В нижних этажах стандартных девятиэтажных домов из кирпичных блоков или шлакоблоков во всю длину первого этажа размещались магазины. Продольная надпись из литых букв — «Продукты», такая же надпись сверху вниз перпендикулярно бывает часто на торце зданий. С противоположного же торца надпись поменьше, красными или зелеными — «Вино». И повсюду еще много месяцев после заселения было неубрано, лежали кучи мусора, и не было удобных дорог. Но зато было зелено, просторно, и у околиц микрорайона начинались лесопарки, кое-где переходившие в леса. А зимой было много снежной целины для лыжников и снежных горок для детских санок.

Орест Маркович, припарковав «Запорожец» у почты, через дворы пошел к школе, подняв воротник кожаного пальто, прикрываясь от ветра. Осенью и ранней весной, конечно, лучше в городе, то есть в центре, среди обжитых улиц и тесно стоящих старых домов. Здесь же непогода бушевала вольно, как в поле. Эта Москва представлялась Оресту Марковичу советским подростком, не имеющим памяти, среди этой Москвы трудно было себе представить Чехова или Ленина.

Орест Маркович часто думал об этих двух личностях, меж которыми находил внутреннюю связь. Когда за год до революции Ленина спросили: «Сколько вам лет, Владимир Ильич?» — он ответил: «Я старик, старик. Мне сорок шесть лет». Это, конечно же, чеховская фраза

из «Чайки». А ведь «Чайка» — пьеса салонная, семейная, написанная на неком местном наречии определенного узкого круга. Сталин политически, а Маяковский эстетически исказили ленинский образ, поставили во главе страны лжевладимира, и наш долг восстановить законного Ленина, ибо то, что Ленин жив,— не пустая фраза, и от того, какой Ленин будет стоять во главе страны, зависит судьба народа. Лейкин остановился, вынул блокнот и записал понравившиеся мысли. «И так ли уж важно сегодня, какой был Ленин в действительности. Это было важно для его современников, а для нас он жив сегодня, как художественный образ, от которого зависит судьба народа. Поэтому сталинисты создают свой художественный образ, а мы, демократы, должны создать свой. Те же, кто объединяет Ленина и Сталина, особенно за границей это модно, лишь укрепляют сталинизм внутри страны».

Конечно, не все в этих мыслях Лейкина было вполне легально, но намеки и подтексты вполне могли быть использованы в легальных очерках и легальных сценариях. В этом Орест Маркович убедился, став лауреатом Ленинской премии женского пола, то есть лауреатом премии имени Крупской, за свой сценарий для юношества «Субботник». Речь шла не о кремлевском субботнике, а о семейном рукописном журнале, который маленькие Ульяновы издавали под руководством матери своей Марии Александровны. И вот теперь, после «Субботника», Лейкин приглашен для участия в закрытом конкурсе, посвященном супругу Надежды Константиновны. Так Лейкин иронизировал в кругу друзей, но не над супругами Лениными, к которым относился серьезно и с волнением, а над самим собой.

Лейкин считал, что единственной фигурой, способной эффективно бороться со Сталиным, был Ленин и то немногое, что было сделано во время оттепели, совершилось ленинским именем. В последний год своей жизни Ленин писал, пока еще мог писать, что он готовит под Сталина бомбу. Бомба оказалась невзорванной. «Смерть помешала Ильичу высечь искру, нужную для воспламенения сталинизма, как он высек искру для воспламенения царизма... Вот тема сценария. Поймет ли Юткин?»

Юткин был кинорежиссер и соавтор Лейкина. Юткин Лейкина утомлял, и когда он размышлял, сидя против Лейкина, то тому казалось, будто в чугунной, поросшей курчавым волосом голове соавтора тяжело ворочаются камни-жернова, а он, Лейкин, рабочая лошадь, вынужденная ходить по кругу и вращать эти жернова, чтоб они мололи юткинскую мысль. Впрочем, иногда этот тяжелый труд даже приносил удовлетворение, и из юткинской мельницы являлось нечто свежее и упругое. Хоть такие моменты скорей напоминали рыбную ловлю, а не мельничный процесс. Ловлю лещей, которых сам по себе Лейкин, при всей своей «моцартовской легкости», не схватил бы. Так они и работали вместе, чаще перемалывали чужое: первоисточники марксизма, воспоминания, дневники, протоколы, и в этом труде Лейкин был потной рабочей лошадью, вращающей жернова в голове Юткина. Но иногда охватывало вдохновение, и тогда рыбачили. Лейкин был крючком, а Юткин грузилом, без которого рыбку не поймать. Талант ли так отличал соавторов Лейкина и Юткина, ум ли, трудно понять, но темперамент уж точно. А темперамент человека более других его качеств связан с происхождением. Так у многих астраханских русско-калмыцких полукровок можно было заметить веселый ленинский блеск хищника в раскосых глазах, и у многих мелитопольских мещан такие же, как у Юткина, большие, сильные, травоядные тела, напоенные соком сладких мелитопольских помидоров и арбузов. Ну а Лейкины были «те самые Лейкины», «из тех самых Лейкиных», которые занимали видное место в российско-литературной жизни конца прошлого века. Над письменным столом Ореста Марковича в его кооперативной квартире висела репродукция с карандашной зарисовки Николая Чехова, старшего брата Антона Павловича,— «Гуляние первого мая 1882 года в Сокольниках». На этой картине сам Антон Павлович — пухленький, круглолицый, с едва заметной бородкой и букетиком цветов в руках. А рядом, среди других лиц, прадед Ореста Марковича А. П. Лейкин, издатель знаменитого журнала «Осколки». Журнала, в котором сотрудничал Антоша Чехонте. А. П. Лейкин протежировал молодому Чехову и помог ему опубликоваться в «Петербургской газете». В семье Лейкиных хранилось письмо Чехова к прадеду: «Насчет «Петербургской газеты» отвечаю согласием и благодарственным молебном по вашему адресу. Буду доставлять туда рассказы аккуратней аккуратного».

Таким образом, Орест Маркович был в тени своего прадеда, а прадед в тени Чехова. И к Ленину Орест Маркович пришел через Чехова, ибо Лейкин считал Ленина чеховским персонажем. Каким? В нем было от разных, что-то от Астрова, что-то от дяди Вани... Он был несчастен в любви, и его всемирный псевдоним навеян несчастной любовью. Тургеневской любовью. Любовью на приволжских бульварах, как в пьесах Островского. Ему было семнадцать, ей двадцать три... Это была первая любовь, и она была отвергнута.

Потом его любовь отвергла другая женщина, подруга жены, Надежды Константиновны. А его последнюю любовь отняла могила...

Он умел любить, но он умел и ненавидеть, умел наслаждаться своей ненавистью не хуже Фон Корена из чеховской «Дуэли».

Нет, Орест Маркович не заблуждался, не идеализировал, он читал достаточно книг из «спецхрана», читал меньшевиков, эсеров и прочих ленинских недругов. Но даже если они в чем-то правы — это правда мертвых. А Ленин живее всех живых, ясный и понятный. Как сказал один из его недругов: «Он объяснил мне, почему я с ним не согласен». В этом бы направлении подумать, в этом бы направлении сосредоточиться. Но уже перебивали, уже не давали думать. Прямо по снежной целине, загребая валенками снег, бежал к отцу Антоша, весело, беззаботно крича и неся суету на своем здоровеньком глупеньком личике. Антоша внешне был удивительно похож на Ореста Марковича, точно не сын, а близнец, но уменьшенного в несколько раз размера. Он был похож и спереди, и с затылка, с затылка даже еще более. Похож был и жестами.

— Папа,— кричал Антоша,— мы сегодня в классе решили Ленина оживить.

Слова эти неприятно прозвучали для Ореста Марковича и даже его несколько напугали, как напугало бы человека любое внутреннее размышление, которое вдруг произнесено снаружи. Не в мозгу, а среди вот этих глупых домов и деревьев и ставшее глупым в устах младенца, да еще собственного сына. Впрочем, удивительного тут ничего не было. Антоша слышит разговоры в доме, размышления и споры Ореста Марковича с Юткиным. А дети любят играть во взрослое, тем более подражать отцу. Но как-то неловко при посторонних слышать сокровенные свои мысли, которыми играет ребенок, выбалтывая их как семейные тайны. Вокруг уже было многолюдно. Младшеклассники с ранцами в сопровождении родителей выходили из школы. Мать одного из мальчиков, дородная женщина с лисьим воротником, услыхав слова Антоши, засмеялась и сказала:

— Вот хорошо бы было. А как же вы это сделаете?

— Очень просто,— бойко ответил Антоша,— нальем в Мавзолее на Ленина много лекарств и все.

Женщина с лисьим воротником посмотрела на Ореста Марковича, как смотрят взрослые друг на друга, когда дети болтают милую чепуху, и Орест Маркович вынужден был в ответ улыбнуться, а чего это ему стоило, сын узнал уже в автомобиле. Всю накопившуюся горечь Орест Маркович излил на свою маленькую копию, на свою маленькую головку, с таким же, как у папы, пробором в рыжевато-серых волосах, и когда Антоша плакал, то Оресту Марковичу казалось, что это он сам вопит, размазывая по лицу слезы и сопли. Настроение было решительно испорчено, и все Оресту Марковичу не нравилось ни в себе, ни в сыне. Хотя сына он наказал, накричал на него за порванный ранец и чернильное пятно на штанишках, а вот за что хотелось наказать себя, было не ясно, и это особенно тревожило. Приехав домой, Орест Маркович, как чеховский Фон Корен Лаевского и как Ленин меньшевиков, продолжил терзать свою жертву, не идя с ней ни на какие компромиссы и желая с ней раскола, по крайней мере, до вечера. Уже и жена, мать Антоши, по наущению мужа отхлестала мальчика ремнем, уже Антоша приходил два раза в кабинет просить прощения, а Орест Маркович все не унимался, не оборачиваясь даже к сыну и глядя перед собой на ленинский портрет. Подлинную причину своего гнева Орест Маркович не решался почему-то сказать даже жене, и от этого ему было перед собой стыдно, а от стыда досадно. Чуть утихло лишь к обеду, но, когда сели за стол, жена вдруг начала рассказывать свой сон.

— Видно, оттого, Орест, что вы вчера с Юткиным допоздна говорили о Ленине, спорили и ругались, мне приснилось, будто иду я по улице и возле молочного магазина вдруг Ленин навстречу... Представляешь, Орест? — и жена засмеялась,— знаешь, идет навстречу точно такой, каким его изображают в кино. Он меня увидел и почему-то обрадовался, точно знает меня давно. И я обрадовалась и удивилась, даже спрашиваю: «Откуда, Владимир Ильич, вы меня знаете?» «А мне,— отвечает,— о вас очень много ваш муж рассказывал». И в этот момент выскакивает из молочного магазина какой-то жлоб и Ленина топором по голове. Я как крикну в ужасе: «Скорая помощь! Скорая помощь!» — и она засмеялась.

— Что же здесь смешного,— сказал Орест Маркович и раздраженно отодвинул тарелку,— что смешного если топором по голове?

— Так это ведь во сне,— сказала жена, удивляясь его гневу,— во сне я кричала от ужаса, а теперь это мне кажется смешным. Я не понимаю, почему ты сердишься.

— А если б при мне дедушку Ильича ударили топором по голове, я бы заплакал,—

сказал Лейкин-младший, очевидно, желая польстить отцу и тем заслужить поощрение.

— Ах, оставьте меня оба в покое,— сердито сказал Орест Маркович, он встал из-за стола и начал рыться в ящиках буфета.— Где у нас таблетки от головной боли! — крикнул, уже не сдерживая себя и сдавшись на волю своему гневу.— Что у нас творится в доме? Какое-то дерьмо круглосуточное!

— Дурак! — крикнула ему вслед жена перед тем, как он захлопнул двери кабинета.— Такое при ребенке говоришь. Интеллигенция!

Скандал был полный, дома оставаться было мучительно, но и бродить без цели по сырой, холодной Москве не хотелось. Правда, сегодня вечером Лейкин был приглашен в гости к художнику Волохотскому. Но до вечера было еще далеко. К счастью, зазвонил телефон, и судьба, чтоб как-то уравновесить события, голосом редакторши известного московского журнала сообщила приятную новость: очерк — «Вулкан на Каменноостровском проспекте» — принят к публикации.

— Но кое о чем надо еще поговорить. Когда вы можете, Орест Маркович? Сейчас? Чудно.

Очерк был написан Лейкиным в излюбленном им диапазоне — «Между Чеховым и Лениным». Издатель Чехова А. С. Суворин, конкурент А. П. Лейкина, незадолго до революции изрек: «Я скорее поверю в появление на Каменноостровском проспекте огнедышащего вулкана, чем в возможность революции в России». А в 1917 году Ленин произнес речь с балкона дворца Кшесинской на Каменноостровском проспекте.

Очерк в редакции понравился, но редакторша кое-какие моменты просила исправить. Так, например, у Лейкина было сказано, что Владимир Ильич, хорошо знавший и любивший Некрасова и Тургенева, часто использовал их образы для обличения политических противников. Многих дурных людей Ленин называл Ворошилов. Чуть что говорил: «Да это ведь Ворошилов».

— Но у меня речь идет о Ворошилове из тургеневского «Дыма».

— Знаете,— сказала редакторша и посмотрела в лицо Лейкину своими кругленькими птичьими глазками,— дым рассеется, а Ворошилов останется. Подумают о Клименте Ефремовиче. Зачем это нам с вами.

Редакторша была пухленькая курносая женщина, жена писателя, публикующегося, но не очень известного, и в разные времена любовница нескольких очень известных, обладающих высокими должностями. Теперь она постарела, поблекла, но свои люди, журнальный актив и члены редколлегии, ее звали не по фамилии, не по имени-отчеству, а просто — Пуся. Пуся попросила также вычеркнуть фразу «Любимое дерево Ленина липа» и цитату «Ленин — мессия, который вывел пролетариат из египетского рабства».

— Кто автор цитаты? Вы не указываете автора, и цитата может быть использована для нехороших намеков.

Цитату Лейкин согласился вычеркнуть. Автором цитаты был Карл Радек. Впрочем, Лейкин вычеркнул и «липу», и «Ворошилова», чтоб дать возможность Пусе пустить очерк в ближайшем номере. У Пуси было острое чутье старой охотничьей суки, и она вынюхивала даже незначительные мелочи. Говоря о большой схожести Владимира Ильича с отцом своим Ильей Николаевичем, Лейкин перечислил высокие лбы обоих, рыжеватые бороды, лысые головы и короткие ноги. Оба не выговаривали «р». «Короткие ноги» она попросила вычеркнуть, а возле «р» поставила красную птичку, на усмотрение зам. главного редактора. Кстати, зам. главного редактора скоро сам заглянул в кабинет.

— Работаете? — спросил он.

— Мы уже заканчиваем, Евсей Тихонович,— мармеладно пропела Пуся,— хочу вас познакомить с автором ленинского очерка — Орест Маркович Лейкин. Обещал нам и очерк о прадеде А. П. Лейкине, который работал с Антоном Павловичем Чеховым.

Лейкин пожал протянутую начальством руку. Рука была большая, сытая, мягкая, словно пузатая, и лицо зам. главного редактора было добродушно сытым.

— Могу вас подвезти на редакционной машине,— сказал зам. главного Лейкину,— вы домой?

— Нет, мне еще надо по делу,— и сказал куда.

— Ничего, я подвезу,— сказал зам. главного,— я люблю те места. Там с возвышенностей вид замечательный на Москву.

По-ноябрьски рано темнело, и сырая Москва в сумерках выглядела более уютно, городские огни светили по-домашнему. Ехали и молчали.

— Мне здесь,— сказал, наконец, Лейкин,— мне здесь выходить.

Зам. главного вышел вслед за Лейкиным, вдохнул сырой воздух и, посмотрев вокруг, пропел умиленно:

— Москва предпраздничная, Москва октябрьская,— потом подумал и добавил:— Москва кумачовая.

У Волохотского Лейкин застал большое общество, и это его покоробило, поскольку Волохотский сказал, что приглашает «избранных». Но хуже всего было, что среди «избранных» оказался «Паша», Павел Часовников, черносотенец, антисемит и монархист, что не мешало ему участвовать в производстве многих революционных и даже ленинских фильмов. Впрочем, художником он считался неплохим, и Юткин даже собирался пригласить его на фильм, о чем Лейкин уже с Юткиным спорил. Когда-то, еще до ссоры с Часовниковым, Лейкин был у него дома, чтоб посмотреть коллекцию фотографий, нужных для работы. Одна такая фотография увеличенного размера — царская семья Николая II — висела у Часовникова на стене, и он рассказал, что картины, написанные по этой фотографии, весьма бойко и за приличные деньги покупают «монархисты». Кто были эти «монархисты», Часовников не сказал. Возможно, среди них даже попадались лауреаты Ленинской премии. Сам Часовников несколько лет назад выдвигался на Ленинскую премию вместе со съемочной группой очередного революционного фильма, но не получил ее,— правда, может быть, по моральным соображениям и за пьянство. Пил он часто, иногда был выпивший, иногда пьян, а трезвым встречался редко. Однажды Лейкин видел, как Часовников выходил пьяный, громко матерясь, из магазина подписных изданий, держа локтем свежеизданные тома из собрания сочинений Лескова. Сейчас Часовников тоже был пьян и, увидав входящего Лейкина, запел: «Я к Владимиру Ильичу, здравствуйте! И лечу, вот так кричу, здравствуйте!»

— А вот и биограф вождя,— сказал Волохотский,— но не зло, а добродушно, очевидно, желая превратить злую выходку Часовникова в шутку.

Волохотский носил фамилию матери, может быть, чтоб его отличали от знаменитого отца, ныне покойного, действительно хорошего композитора, автора множества песен, музыки к кинофильмам и оперетт. Квартира у Волохотского была просторная, богатая, с большой кухней.

— Пойдем, Орест,— сказал Волохотский,— я хочу тебе кое-что рассказать, может пригодится.

Видно, он хотел отделить Лейкина от Часовникова и жалел, что пригласил обоих, опасаясь, как бы это не кончилось дракой. В этой уважаемой среде, случалось, дрались, причем даже в общественных местах, где-нибудь в Доме кино или Доме творчества. Дралось, конечно, младшее и среднее поколение, старики полемизировали. Дрались с руганью и гримасами, со злым ожесточением, не уступающим дракам в сельских клубах и рабочих общежитиях, круша все вокруг. Вот почему Волохотский, опасаясь за свое дорогостоящее имущество, поспешил развести соперников.

На кухне у Волохотского остро пахло майонезом, вареными яйцами и кофе. Лейкин почувствовал голод, поскольку обеда из-за ссоры с женой не доел.

— Я сегодня был в музее Ленина,— сказал Волохотский,— там реставрационные работы предстоят, осматривал чердак. Представляешь, весь чердак забит венками с похорон Сталина. В стеллажах укрыты. На одном даже цена сохранилась, к венку прикреплена бирка — 1500 рублей. В старых, конечно. Но если ты учтешь, какая инфляция за это время произошла, то это почти одно и то же. Как символично, весь чердак в венках Сталина, а с похорон Ленина два-три венка где-то в углу, и надписи скромные, от рабочих такой-то губернии.

Послышался шорох за спиной.

— Подслушивать стыдно,— сказал Лейкин, зло посмотрев на настойчивого от опьянения Часовникова.

— Мне стыдиться нечего, я за пепельницей пришел,— сказал Часовников,— как говорят: вы верующий? Нет, я курящий. А насчет реставрационных работ в ленинском музее я бы посоветовал добычу кирпича по способу Ильича — из церквей. Но вообще тема интересная, главное, как ее решить. Я, например, предлагаю эпизод: первомайская или октябрьская демонстрация, и вдруг из Мавзолея выходит Ленин, проходит мимо оторопевшего почетного караула, поднимается на Мавзолей, расталкивает членов Политбюро и произносит речь. Но для того, чтоб сцена стала похожа на Великого Инквизитора из «Карамазовых», члены Политбюро должны начать Ленину рот затыкать и от микрофона оттаскивать. Потом поднять, как бревно, и во внутреннюю часть Мавзолея понести, назад в стеклянный гроб.

Но тут может с треском отвалиться могильная плита с надписью И. В. Сталин, и генералиссимус, который тоже ведь набальзамирован, из могилы появляется. Его из Мавзолея вытащили, но в могиле он нетленный лежит. От появления Сталина все члены Политбюро, включая Генсека, в страхе на землю упали и Ленина уронили, не донесли, а Сталин им пальцем погрозил и говорит: «Продолжайте субботник, товарищи».

Кто знает, как далеко завела бы Часовникова горячечная фантазия и чем бы все кончилось, но тут, к счастью, раздался звонок в дверь, и пришел запоздалый гость.

2

Гость этот, по фамилии Плют, был мужчина лет шестидесяти, грузный, тяжелый, одноногий, опирающийся на палку и стучащий протезом. Когда-то в молодости он написал сценарий известной советской кинокомедии, к которой отец Волохотского сочинил ставшую крайне популярной музыку. Теперь же Плют давно уже занимался общественной деятельностью мелкого пошиба. Впрочем, для кого что мелко, а что крупно. Так, Лейкин был член художественного совета Дома кино, а Плют — член совета ресторана Дома кино. Ну и выпиливал где-то какие-то сценарии для научно-популярных и документальных фильмов.

Поздоровавшись со всеми, а с Волохотским даже поцеловавшись, Склют раздел свое просторное, старого образца пальто-реглан, снял потертую пыжиковую шапку, причесал перед зеркалом в передней остатки волос и тяжело сел на стул, мертво стукнув протезом. Тут же стул карельской березы стоимостью в сто рублей, не выдержав нагрузки, сломался. Плют упал и подбил консоль, на которой стояла ваза стоимостью в триста рублей. Ваза разбилась на голове у Плюта, а консоль, продолжая движение, разбила стекло балконной двери. Но это уже, правда, на меньшую сумму убыток. Все цены разбитого и поломанного сообщены были Волохотским позднее, здесь же даны по ходу действия для наглядности. Таким образом, менее чем за полминуты Волохотскому был нанесен ущерб более чем в четыреста пятьдесят рублей. А ведь еще и двух недель не прошло, как сантехник, вызванный Волохотским для ремонтных работ, выпил стоящий в ванной флакончик французских духов стоимостью в сто пятьдесят рублей. И снова подобный случай в ухудшенном варианте.

После случившегося гости и хозяин затихли, не зная что говорить и что делать, так что грузный, одноногий Плют, который не в состоянии был подняться сам, некоторое время продолжал лежать навзничь на полу, оглушенный ударом хрустальной вазы. Но, по крайней мере для Лейкина, это происшествие заслонило неприятную выходку пьяного Часовникова. Вообще Лейкин очень скоро ушел, как, впрочем, и другие гости, которых хозяин, огорченный убытками, не удерживал.

Дома, на столе лежала записка жены: «Три раза звонил Юткин и один раз Сыркин». Сыркин Исаак Петрович — администратор, или, как вежливо говорят,— директор фильма. Было уже поздно, начало первого ночи, и Лейкин решил перезвонить в ответ рано утром. Он разделся, долго чистил зубы, глядя на себя в зеркало, и лег. Но не спалось. Вдруг пришла в голову дикая мысль, что сцена с выходом Ленина из Мавзолея, издевательски изложенная Часовниковым, может быть своеобразной и интересной, если сделать ее лирично, по-чеховски, а не злобно-сатирически. Но мешали члены нынешнего Политбюро во главе с Генсеком. Во-первых, как их изображать? Портретно или через собирательные образы советских руководителей? И каковы их взаимоотношения с ожившим Лениным? Если они встретят воскресшего Ленина аплодисментами, это так же банально, как если бы они встретили его возгласами: «Ленин воскрес! Воистину воскрес!» А каков другой вариант? В варианте Часовникова, при всей его злобной змеиной ненависти, есть какая-то психологическая правда. Но разве можно доверять психологии? Психологии подчиняются только злые мелкие чувства. Добрые, лиричные чувства вне психологии. Потом в голову полезла совсем уже кисельная муть.

« — Простите пожалуйста, вы император?

— Да, а что?

— Николай II?

— Нет, третий.

— Как третий?

— Психиатр в третьем подъезде живет.

— Хо-хо-хо-бум-дзынь... Звонкий смех».

Звонил телефон.

Лейкин с трудом выдрался из сна и сел на тахте. (После ссор с женой он спал на тахте в своем кабинете.) Сел на тахте, глядя в ночное мокрое окно. За окном была бездонная мрачная ночь. Звонил телефон. Лейкин окончательно пришел в сознание, вскочил, побежал в одном тапочке к письменному столу, ибо второй тапочек второпях не нащупал, и взял трубку. Среди ночи по телефону, как по репродуктору, по-младенчески свежо зазвучал голос Юткина. Такими голосами обычно исполняли песни тридцатых годов: «Нам нет преград на море и на суше...»

— Ты Алексеева знаешь? — пел телефон.

— Какого Алексеева?

— Николая Алексеевича. Имя его во всех книгах о жизни Ленина, во всех учебниках истории. Алексеева, который встречал молодого Ленина в Лондоне. Помнишь, первая поездка Ленина в Европу.

— Как же,— речитативом Лейкин,— вот у меня даже выписано,— он пошарил на столе в ворохе бумаг:— «Вчера получил свидетельство от местного полицмейстера», Ленин тогда в Пскове жил. «Потомственному дворянину Владимиру Ильичу Ульянову, проживающему улица Архангельская, дом Вернова». «Не имею препятствий к отъезду вашему за границу». Далее Ленин к матери. Из его письма: «Внес пошлину десять рублей и через два часа получил заграничный паспорт».

Юткин молчал. Это значило — песенное вдохновенное рыболовство кончилось, и началась работа мукомола. Лейкин чувствовал, как вращаются тяжелые жернова в голове Юткина, а он, Лейкин, рабочая лошадь, идущая по кругу.

— Этот момент нам следует опустить,— наконец, смололо у Юткина,— зачем нам всякие аллюзии. Мы делаем честный искренний фильм, без кукиша в кармане. И представляешь, как нам повезло. Живой свидетель. Оказывается, Алексеев жив и здоров. Точнее, жив, но вряд ли здоров, потому, что ему девяносто лет.

— Тот самый Алексеев? — обрадовался Лейкин,— представитель газеты «Искра» в Лондоне?

— Да, тот самый,— опять полегчало, опять вдохновение,— Алексеев сейчас живет в доме ветеранов революции. Тут друзья познакомили меня вчера с Бертой Александровной Орловой-Адлер, старой большевичкой. Точнее, не друзья, а мой зять Альберт... Алик... Ты его знаешь, главный инженер табачной фабрики «Ява». Начальник Ростабакпрома сейчас в больнице Четвертого управления Совмина РСФСР. Мировой мужик, очень Алику помогает. Алик его навестил и там познакомился с Бертой Александровной, а через Алика я с ней познакомился. Рассказал о нашей работе. Она отнеслась с большим вниманием и интересом, сообщила много для нас любопытного и прежде всего про Алексеева, с которым дружит. Короче, надо действовать, пока горячо. Я уже подключил Сыркина. Тебе Сыркин звонил?

— Звонил, но меня не было дома.

Разговор затягивался, а Лейкин стоял в одном тапочке, вторая нога на холодном паркете.

— Завтра в девять ты должен быть в вестибюле больницы Совмина. Пропуск тебе заказан. Берта Александровна тебя встретит, а у меня студийная машина с одиннадцати. Мы за тобой заедем. Алексеев, последний человек, у которого из первых рук можно Ленина получить. Главное успеть к юбилею. Или мы кончим этот фильм, или этот фильм кончит нас... Ха-ха-ха...— открытым звуком в телефон.

— А-а-а-а... Ич...а-а-а... ич... а... ашхи! — и тоже в телефонную трубку.

— Ну вот видишь, я правду говорю.

— Ич... а-а-а... ич... ич... ичашхи...

— Ложись в постель, ты где-то простыл. Обнимаю.

«Вот тебе и один тапочек». Лег в постель. Полночи прочихал, потекло из носа, заснул под утро. Проснулся — пятнадцать минут девятого. В горле болезненно сухо, во рту липко.

— Где галстук? Не этот, темно-синий в полоску! Где крем для бритья?

— Что с тобой,— спросила жена,— шляешься до глубокой ночи, а потом к тебе не достучишься. Антошу я сама должна была в школу везти, а если гаишник остановит? Я ведь без прав.

— Ич... где запонки?

— Куда ты так спешишь? Совсем с ума сошел со своим Юткиным.

— Я работаю... Ич-ш-ш...

— Куда ты несешься простуженный и без завтрака?

— Некогда... Ашхи...

— Ну и черт с тобой.

Опять скандал на целый день.

В вестибюле больницы Четвертого управления Совета Министров РСФСР мрамор и зеркала. Предъявил в окошко удостоверение с киностудии, которое действовало лучше паспорта,— выписали пропуск.

— Вас уже ждут.

Пошел по устланной ковровой дорожкой лестнице, оглядываясь. Спросить не у кого, а обстановка роскошная, мрамор и зеркала не кончаются, и до головокружения вкусно завтраком пахнет. Не просто едой, как в столовой, а именно завтраком: свежими булочками, свежезаваренным кофе, свеженарезанной ветчиной. По сути, второй день без еды. Вчера обед не доел из-за ссоры с женой, вечером рассчитывал в гостях у Волохотского покушать, но ушел голодным из-за проклятого Часовникова, сегодня ушел без завтрака, поскольку опаздывал. И все-таки опоздал на пятнадцать, даже на двадцать минут. А они, старые большевики, привыкли к точности. Годы подполья приучили.

— Товарищ Лейкин?

Оглянулся. Навстречу ему выскочила старуха.

— Товарищ Орлова, тысячу извинений, сына в школу отвозил, и, понимаете, по дороге задержка.

Зачастил, зачастил, одно слово другое догоняет, и со стороны стал похож на Антошу, который недавно чашечку разбил. Но со стороны себя не видел, а Орлова-Адлер с Антошей сравнить не могла, поверила.

— Что ж, дети, уважительная причина.

Руку пожала крепко, по-мужски. И походка мужская.

— Чаю хотите? Или кофе?

— Спасибо... Выпил бы чаю... Или лучше кофе...

В конце коридора был небольшой вестибюль. Сели за удобный столик. Смотрит Лейкин, а вокруг полно сельских бабушек ходит в валенках, кацавейках и платочках. Лейкину и раньше одна-две бабушки на лестницах попадались, думал, обслуживающий персонал — нянечки. Пригляделся — нет, обслуживающий персонал другой. Хоть тоже сельские лица, но крепкие, молочно-молодые. Дочки. Одну такую дочку в белом халате Орлова-Адлер подозвала, сказала ей что-то, та кивнула головой, ушла. Не удержался Лейкин, спросил:

— Эти бабушки здесь что делают?

— Как что? — говорит Орлова-Адлер,— лечатся они, поскольку матери и родственники ответработников. Вот та, Надежда Прокофьевна, мать генерала, а та, Надежда Пантелеевна, мать замминистра приборостроения! Этот факт лучше любых трактатов доказывает, что правительство у нас народное. А то, что к валенкам своим привыкли — не беда. Валенки вещь удобная. Я сама в девятнадцатом году летом, в июле, в жару три дня от деникинцев в валенках по ржи бежала.

Уже позднее Лейкин узнал, что Орлова-Адлер в гражданскую была политкомиссаршей, но потом слишком далеко не продвинулась, зато и репрессиям не подвергалась. Работала в провинции преподавателем марксизма-ленинизма. Любопытная деталь — за всю жизнь ни разу не посетила колхозный рынок, чтоб не поддерживать частный сектор.

Сочная, откормленная «дочка» принесла на подносе кофейник и чайник, две пустые чашки, свежие булочки, свежее масло, свежую ветчину — коммунистический завтрак из какой-нибудь трехсотой пятилетки. Изголодавшийся Лейкин с трудом заставлял себя есть деликатно, выпил две чашки кофе, съел два бутерброда, с сожалением глядя исподтишка на несъеденное и невыпитое. Может, это отвлекло, и он слушал Орлову-Адлер без внимания. Позавтракав, Орлова-Адлер вынула листки и начала читать отрывки из своих воспоминаний.

— Я не литератор,— предупредила она,— и у меня, не скрою, проблема с литературной обработкой. Мне как-то порекомендовали одного молодого человека, но он начал со мной спорить, будучи совершенно политически неграмотным, и мы с ним расстались.

Из воспоминаний выяснилось, что Орлова-Адлер начинала не как большевичка, а как эсерка, правда, левая, однако еще до левоэсеровского бунта перешла к большевикам.

— Знаете, увлечение крестьянством. Лидера эсеров, Чернова, называли Лениным в селянской одежде. Но когда я послушала Ленина, то поняла — нет, Ленин у нас один. Правда, я считаю и пишу об этом в своих воспоминаниях, у Чернова была важная заслуга перед революционной Россией: Чернов воспротивился назначению Плеханова министром труда во Временном правительстве. Теперь это кажется незначительным эпизодом, но тогда это было важно. Если б Плеханов, с его энергией, авторитетом и эрудицией занял такой ответственный пост, большевикам стало бы гораздо труднее вести свою работу. А представляете если б Плеханов заменил Керенского. Такого тоже исключить нельзя. Если б первый марксист России, один из создателей «Искры», стал премьером Временного правительства и начал осуществлять свою старую программу сотрудничества рабочей партии с буржуазией.

Лейкин посмотрел в высокое больничное окно. Мокрые крыши домов вызывают озноб. Лечь бы сейчас в теплую постель на правах больного, разнежиться, раскиснуть, начихаться вволю. А впереди еще целый день, зябкий, дождливый, и если похолодает, то снег возможен. Где этот дом ветеранов революции? Наверно, у черта на куличках.

— Простите, Берта Александровна, а где этот дом ветеранов революции? За городом?

— Да, местность там хорошая, большой парк. Правда, сейчас погода не для прогулок. Но вы, как я понимаю, едете не гулять, а собирать материал для ленинской работы. Тут вам, конечно, Николай Алексеевич Алексеев очень-очень может помочь. Я видела и слышала Ленина на митингах, но, к сожалению, никогда с Владимиром Ильичем не встречалась. А Николай Алексеевич начал свою нелегальную деятельность чуть позже Владимира Ильича и тоже студентом.

— А как Николай Алексеевич попал в Лондон? — спросил Лейкин.

— Ну не так, конечно, как нынешние борцы за права человека. Без иностранных корреспондентов, без американских долларов. Нельзя сказать, что нынешние за права советского человека борются успешно, но за свои права и здесь, и на Западе они борются хорошо. А Николай Алексеевич при нелегальном переходе через границу долго пролежал в болоте и простудился. Больной, он вынужден был заниматься физическим трудом сначала в Берлине, а потом в Лондоне. И никакие фонды, никакие американские дядюшки, никакие радиостанции его не кормили.

Орлова-Адлер с сарказмом засмеялась, а затем, пошелестев бумагами, сообщила, что собирается читать о Каплан, террористке, стрелявшей в Ленина. Новые сведения.

Действительно интересно. Жаль, голова в тумане. Орест Маркович садится поудобней, подпирает голову рукой и старается слушать внимательно. Но ничего нового из записок Орловой-Адлер не извлекает. Человек говорит, будто о лично пережитом, а такое впечатление, будто все переписано из много раз читанных книг и учебников. Единственно новое — это попытка доказать, будто Каплан никогда не была эсеркой, как всюду о ней пишут, а всегда была анархисткой. Господи, да какое это теперь имеет значение? От скуки не удержался.

— Ич...ич...ич...вините...Ашхи!

— Оказывается, вы, товарищ, простужены... Вам дома переболеть надо. У нас здесь посетителям с насморком, а тем более гриппом, вход запрещен.

Всполошилась старуха, выпроваживает. Руки не подала, лишь головой кивнула. Впрочем, в ее возрасте надо беречься. В могилу коммунистический завтрак не подадут. И тут же опомнился: «Уж как у Часовникова мысли».

Вышел на дождь, смотрит, а уж автомашина у подъезда, и в автомашине Часовников сидит. Значит, Юткин пригласил. Сам Юткин из автомашины выходит, улыбка в любую погоду. Тут же Сыркин и шофер Костя. Но Часовникова зачем взяли?

— Орест, вы знакомы? Паша Часовников, художник наш.

На большом лице Юткина детский ротик, аккуратненький, мокренький, и носик детский, аккуратненький, точеный.

— Ладно, поехали, времени мало,— скороговоркой Сыркин. Понял ситуацию опытный администратор.

Только выехали из центра и углубились в окраины, как остановил гаишник. Костя выругался, выбежал, но тут же вернулся.

— Рубль отдал,— сказал он, когда свернули в соседнюю улицу,— гаишники тут за каждым углом, на них не напасешься... Всюду деньги давай. Когда работал на такси, чтоб

получить такси-пикап, дал взятку диспетчеру. То холодильник, то телевизор подвезешь — приработок. А однажды — мечта — гроб попался пустой. Гражданин попросил в Смоленск отвезти. Девятьсот рублей счетчик выбил. Назад ехал — три раза ГАИ останавливало. По пятерке дал. Теперь же у них еще электронные пистолеты появились, которые скорость определяют. Определил превышение — гони монету. Старшине-каптерщику, который эти электронные пистолеты выдает, все милиционеры гаишники по двадцать пять рублей платят...

Говорит Костя, но уж осторожней едет, пока доехали, спина у Лейкина заныла, не разогнешься.

Дом ветеранов революции окружен был глухим забором. По предъявлении удостоверений машине разрешили въехать в ворота, но, чтоб войти в дом, требовались пропуска. Юткин пошел хлопотать, а Часовников предложил.

— Пойдемте туалет поищем, кто нуждается. Здесь у них в парке должен быть туалет.

Парк большой, ухоженный, с кормушками для птиц и белок. По-зимнему перекликались вороны.

— Когда-то такое заведение называлось богадельня,— сказал Часовников,— а теперь дом ветеранов.

Часовников был трезв и делал вид, что из вчерашнего ничего не помнит. Помнил, конечно. Когда нашли туалет, расположенный на берегу небольшого озера, он сказал:

— Что-то туалет у них на шалаш Ленина в Разливе похож.

Нервная корниловская злоба бродила в нем, как сусло в самогоне. Но, честно говоря, туалет действительно был сделан в форме шалаша, остроконечный и обложен сучьями. Появился Юткин с пропусками.

— Пропускают только двоих,— сказал он,— я пойду и Орест.

— Ну и хорошо,— обрадовался Сыркин,— мы на воздухе погуляем, а вы поработайте. Хотя не знаю, что здесь можно сделать. На эту тему уже столько сделали. Вот надо бы что-нибудь историческое.

— Достоевского, например,— сказал Часовников.

— Ну, Достоевского или Толстого взять,— ответил Сыркин,— тут большого ума не надо. Там уже все готово, потому, что эти книги писались по пять лет каждая. А вы возьмите что-нибудь оригинальное. Например, про Сакко и Ванцетти, двух американских революционеров, которые забастовку устроили на карандашной фабрике. Вот вам и совместная постановка, вот вам и поездка в Америку, вот вам и советский какой-нибудь Джеймс мистер Бонд,— и засмеялся Сыркин, обнажив зубы в никотине.

Здесь за городом воздух хоть тоже был сырой, но свежий, и голова у Лейкина прояснилась, а насморк утих. Больше не чихалось. Улеглось и раздражение, тем более что предстояла встреча с человеком, который не просто видел Ленина, но общался с ним.

В доме ветеранов революции нечто было от больницы Совмина, но и нечто от изолятора. Зеркала, мягкая мебель, хоть всего поменьше и победней. И обслуживающий персонал — те же откормленные дочки с сельскими лицами, но, пожалуй, менее любезные. В коридоре пахло сладкими лекарствами. Навстречу Лейкину и Юткину две широкоплечие «дочки» в белых халатах катили инвалидную коляску с парализованным ветераном. У ветерана нос был заострен, как у покойника, лицо мертво-лимонное, рот перекошен. Лейкину показалось, что санитарки обращались с ветераном непочтительно, говорили с ним пренебрежительно, а между собой в его адрес насмешливо. Неужели это Алексеев из учебников по истории партии? К счастью, это был не Алексеев.

— Алексеева комната в центре коридора,— ответила одна из санитарок на любезный вопрос Юткина,— я сейчас к нему постучу.

Лейкин и Юткин поспешили следом за широко шагавшей «дочкой», которая, постучав, вошла и заговорила с кем-то, очевидно, с Алексеевым. И вдруг послышался старческий сердитый голос.

— Что такое? Никого не принимаю, я ведь предупредил, что никого не принимаю.

Неловкая ситуация. Юткин, стараясь скрыть растерянность, которая на его наглом лице особенно обнаруживалась, как светлое пятно на темном фоне, заговорил, заговорил, зачастил.

— Извините, Николай Алексеевич,— обратился он к закрытой двери,— режиссер Юткин Юрий Иосифович. Заслуженный деятель искусств. А это киносценарист Лейкин. Работаем над фильмом о Владимире Ильиче. Любые сведения из ваших рук, человека, лично знавшего Владимира Ильича, для нас драгоценны. Привет вам от Берты Александровны Орловой-Адлер.

Имя Орловой-Адлер подействовало, но соавторам все равно не было разрешено войти.

— Пусть подождут в коридоре,— проскрипело, как плохо записанный на пленку звук.

Вышла санитарка, и в приоткрытую дверь мелькнул белоголовый, белоусый, белолицый, в белой рубашке и белых кальсонах. Призрак бродил по комнате, призрак коммуниста. А Юткин и Лейкин, как выгнанные за дурное поведение школьники, толкались перед дверьми в коридоре.

— Нет,— обиженно пробормотал Лейкин,— все эти живые свидетели великих событий только во вред работе.

— Я с тобой не согласен,— сказал Юткин,— в кино нельзя ждать милостей. Взять их наша задача.

Творческий спор соавторов был прерван Алексеевым, который вышел в черном похоронном костюме с орденом Ленина на груди. Из истории и прочих книг Лейкин знал, что когда-то Алексеев, молодой студент-эмигрант, проживавший в Лондоне, встретил молодого Ленина, впервые выехавшего в Европу. Два молодых человека, два русских чужака шли в английской вокзальной толпе. И вот они оба, спустя столько лет, опять появились здесь. Какой замечательный сюжет в духе чеховского «Черного монаха». Черный монах несколько тысячелетий назад шел по пустыне, но его отражение, его мираж из-за нарушений законов оптики продолжает неприкаянно блуждать по земле и в космосе и все не может погаснуть, не может исчезнуть. Так природа мстит за нарушение ее законов. Лейкин теперь понимал, что заболевает всерьез и надолго, а временное улучшение было обманом, к которому прибегает болезнь, чтобы сильнее скрутить, как после ленинского нэпа, потому что политика тоже поддается физиологическому анализу. Пока маленькие Ульяновы находились под надзором их мамы, Марии Александровны, они вполне соответствовали честным законам святочного рассказа. Но потом мальчик вырос... А был ли мальчик?

— Товарищи, вы не вовремя приехали,— проскрипела плохая запись голоса Николая Алексеевича. А больному, испытывающему головокружение Лейкину, даже почудилось, что кое-какие слова произнес не серебряный анфас Николая Алексеевича, а позолоченный профиль Владимира Ильича.

— У меня такси заказано,— проскрипела запись.

«Ни одного «р»,— подумал Лейкин,— трудно понять, кто говорит».

Но тут на помощь крючку устремилось грузило.

— Николай Алексеевич, у нас машина во дворе. К чему вам такси?

— Я, товарищи, всегда в предоктябрьские дни посещаю Красную площадь.

«Не картавит»,— почему-то разочаровался Лейкин-крючок.

А Юткин-грузило:

— С удовольствием. Наша машина в вашем распоряжении. И не только Красная площадь, вся предпраздничная Москва встретит вас. Для нашего ленинского фильма такая поездка с человеком, лично знавшим Владимира Ильича,— огромная творческая удача.

— Что ж, товарищи, принимаю ваше предложение.

Лейкину показалось, что орден тоже улыбнулся.

Дождь и ветер утихли, показалось ноябрьское скудное солнце, и те ветераны революции, которые могли самостоятельно ходить, вышли на прогулку. Некоторых санитарки везли на инвалидных колясках. Юткин бережно вывел об руку Николая Алексеевича и повел его к машине. Сыркин наблюдал за этим неодобрительно, ему машина нужна была для личных нужд.

— За что боролись, на то и напоролись,— сказал Часовников Косте,— революция пожирает своих детей.

Однако все это шепотом, а в машине и вовсе молчали. Заговорил Николай Алексеевич, да так, что Лейкин едва успевал в блокноте пометки делать.

— Встретил я Владимира Ильича на лондонском вокзале, поскольку он в английском был не силен. А на следующий день, на омнибусе поехали в Примроз Хилл, на могилу Маркса. И вот когда произошла в России революция, потом окончилась гражданская война, в двадцать втором году я подал в ЦК проект о перенесении могилы Маркса в Москву на Красную площадь и о создании у Кремля Мавзолея Маркса. Владимиру Ильичу идея понравилась, и ЦК ее поддержал. Послали меня в Лондон вести по этому поводу переговоры. Я обратился от имени советского правительства к английскому правительству. Мне ответили, что для них Карл Маркс лицо частное и перевоз его тела с лондонского кладбища зависит от родственников покойного. Но внук Карла Маркса Жан Лонге отказался дать такое разрешение.

Часовников хмыкнул, предвкушая, как будет рассказывать этот анекдот в среде себе подобных.

— Да, молодые люди,— продолжал Алексеев, погруженный в воспоминания и не замечая исходящих от Часовникова идеологических подвохов.— Да... Приехал я в Москву расстроенный и написал большую статью, которая называлась: «Жан Лонге — недостойный внук Карла Маркса». Владимир Ильич, как мне известно, прочел и одобрил. Меня Ильич помнил хорошо, как хорошо помнится все, что было в молодости,— Алексеев чем больше говорил, тем больше словно пробуждался, в стеклянных прозрачных глазках появился темный блеск, на щеках если не румянец, то розовые пятна,— любили мы с ним повеселиться, попеть, поесть. Помню, как-то два килограмма вишен съели в один присест. Владимир Ильич это событие даже мамаше своей в письме описал. «Вчера два килограмма вишен схрамкал». Так и написал. Это потом у него нервы испортились, а тогда веселый был. Пели мы в два голоса. Помню из «Фауста» Гуно... Ла-ла-ла-ла... Романсы Чайковского пели... Покуривали... Историки пишут: Владимир Ильич не курил. Да, не курил, но иногда покуривал. Раз мать, Марья Александровна, прислала Владимиру Ильичу сто рублей, большие деньги по тем временам. Пошли вместе получать почту, поскольку я лучше заполнял бумаги по-английски, а на обратном пути купили две гаванские сигары. Накурились так, что голова кружилась. А навстречу идут две девушки, англичанки. Одна, помню, повыше, Владимиру Ильичу понравилась. Он говорит, мы все равно прогуливаемся, пойдем за ними... Ох, времена. Даже самому покурить захотелось... Был я тогда представителем газеты «Искра» в Лондоне. Идея огня, искры — основная у Ленина. Партия — искра, зажигает страну, страна зажигает Европу, Европа зажигает мир... Что? Где мы едем?

— Калининский проспект,— услужливо сказал Юткин.

— Отчего глаза краснее рожи,— продекламировал Часовников,— что с Калининым? Держится еле... В тридцать седьмом году чудом удержался. А вы, Николай Алексеевич, как в тридцать седьмом?

— Не надо задавать глупые вопросы,— сердито сказал Сыркин,— мы не развлекаемся, а работаем.

— Ну так, может быть, время перекурить,— сказал Часовников,— и нам, и вот Николаю Алексеевичу по старой памяти. Могу предложить новые сигареты — марка «Искра»,— и он протянул Алексееву пачку сигарет.

— Как? — спросил Алексеев.

— «Искра».

— Как?! — уже во все стариковские легкие по-граммофонному закричал Алексеев.

— «Искра»! — заорал в ответ трамвайным хамом Часовников,— сигареты «Искра», московской табачной фабрики «Ява»,— и положил пачку сигарет на стариковские колени.

Алексеев схватил пачку и как будто даже смял ее, но тут же безвольно выпустил из рук.

— Поворачивай,— испуганно закричал Сыркин,— старик, кажется, умер...

Все были перепуганы, даже Часовников понял, что перестарался, но когда выяснилось, что старик все-таки дышит, он осмелел и сказал Юткину:

— Спасибо за приглашение, только я в вашем фильме участвовать не буду.— И Косте: — Высади меня у метро.

Костя притормозил у метро, и Часовников вышел, попрощавшись только с шофером.

— Я тоже выйду,— сказал Лейкин и пожал ледяную руку Алексеева.

— Завтра созвонимся,— крикнул ему вслед не унывающий Юткин.

Было темно и безлюдно у этой небольшой станции метро. Лейкин ускорил шаг и догнал Часовникова у входа, потянул его за плечо. Часовников все понял и охотно пошел с Лейкиным. Когда они свернули за пустой киоск, который вместе с каменным забором создавал глухой угол, Часовников ударил первый, без предупреждения, умело, прямо в глаз. Потом он замахнулся ногой, но не попал, потому что было скользко, и Часовников лицом сильно ударился о забор. Прерывисто, негромко, как бы нехотя затарахтел свисток. Свистел не милиционер, а какая-то женщина в брезентовом плаще, видно, дежурная. Они побежали рядом, высматривая место, где бы можно было продолжить драку.

— Тут стройка,— на бегу сказал Часовников,— на стройке никого.

Они вбежали на стройку и продолжили драку. Потом стояли, тяжело дыша, сплевывая кровь.

— Ты, Часовников, монархо-сталинист,— сказал Лейкин пробуя пальцами — целы ли зубы.

— А ты, Лейкин — белоеврей. Есть, белофины, белополяки, а ты белоеврей-сионист...

Понятно, что вам Сталин не нравится, но он свое дело сделал. Он, грузин, вернул нам, русским, нашу Россию, которую ваш Ленин отдал евреям и прочим нацменам. Мой отец, как дворянин, в двадцать четвертом году был выселен из своего дома и жил в номерах. В январе, рано утром, к нему постучала дворничиха: «Барин, жидовский царь умер.— Какой царь? — Ленин». Это, Лейкин, голос народа. Учти, может пригодиться для работы над ленинским фильмом.

— А ты знаешь, Часовников, что такое по-кавказски джуга? Что такое по-мусульмански джуга или джугут? Джуга, по-кавказски, еврей. Джугашвили — сын еврея. Мусульманского еврея-сапожника... Так что сдавайтесь, вы окружены.

Сказав это, Лейкин глянул в лицо Часовникова и понял, что выиграл рукопашно-идейную схватку. Решающий удар он нанес врагу его собственным, трофейным оружием.

Молча покинул Лейкин стройплощадку, не сказав более ни слова, лишь глядя время от времени через плечо на стоящего Часовникова. Да, как ни опасен идейный сталинизм, с ним можно бороться. Хуже сталинизм безыдейный: омещанившийся народ, обуржуазившееся мещанство. Вспомнились сельские бабушки в дворницких валенках, по-хозяйски расхаживающие в правительственной клинике. А сыночки их тем временем, омещанившиеся и обуржуазившиеся извозчики, вершат судьбы страны и мира. А кто у них за спиной? Кто идет следом за ними?

Лейкин шел по ветру и холоду домой пешком, держась темноты, ибо в метро нельзя было войти с разбитым глазом и в истерзанном пальто. Несмотря на холод, начиналось предпраздничное гуляние. Народ валил толпами, на сооруженных временных эстрадах пели и плясали.

— Лада,— пела в микрофон, какая-то самодеятельная певичка из публики. Какой-то гражданин, также из публики, взобрался на эстраду и начал плясать вприсядку, свалил микрофон и потерял шапку.

— Плясал вне конкурса,— объявил ведущий, восстанавливая микрофон,— допляшется.

Вокруг было глупо, пошло и страшно. Лейкин свернул в переулок, но там было еще страшнее. У забора ворочалась, клубилась, пыхтела тесная драка. Больше друг друга остервенело валили наземь, чем били, может, из-за цепких захватов «за грудки». Все участники драки были в одинаковых кроличьих треухах и от этого казались животными одной породы. От драки долетали нечленораздельные междометия и отрывистые глаголы, произнесенные по-собачьи. От вида драки сильней заныл подбитый глаз, точно опять бьют, но уже не в одиночку, а толпой. Метнулся назад из переулка, опять на проспект. Однако и там повсюду мелькали хищники, повсюду звериное дыхание, повсюду винные запахи. Кто способен их усмирить? Кто способен спасти от этого рогатого будущего? Есть такая партия, сказал Ленин. И сейчас, как и более чем шестьдесят лет назад, от этих страшных народных кулаков могут спасти только ледяные руки ленинских мертвецов.

3

С тех пор как Лейкин вернулся домой больной, избитый и пессимистически настроенный, до истерики напугав жену, прошло уже более месяца, уже торжествовала морозная зима и до Нового года недалеко, а последствия встречи с соратником Ленина все ширились и разрастались.

В ЦК было подано письмо-жалоба, подписанное группой ветеранов революции. На первом месте подпись Алексеева, а среди иных подпись Орловой-Адлер. Письмо было рассмотрено и с соответствующей резолюцией спущено по инстанциям в Министерство пищевой промышленности РСФСР. Резолюция ЦК на письме ветеранов была столь грозной и категоричной, что министр не стал спускать письмо далее со своей резолюцией, а вызвал начальника главка Ростабакпрома и директора табачной фабрики «Ява» к себе. Но, поскольку директор табачной фабрики был в Болгарии, в деловой командировке, вместо него к министру явился главный инженер Альберт Пинхасович Злотников, зять кинорежиссера Юткина. Вот как тесен мир.

— Нам ко всем прочим заботам еще не хватало в пищевой промышленности идеологических ошибок,— сказал министр, потрясая перед подчиненным письмом ветеранов с резолюцией ЦК,— немедленно прекратите выпуск сигарет, название которых, как сказано в письме,— и он прочел: — «Кощунственно повторяет дорогое нашим сердцам название первой ленинской газеты «Искра».

— Простите, товарищ министр,— сказал Альберт Пинхасович,— но ведь сигареты утверждены главком, они имеют знак Госта, им присвоен первый класс, и для них специально заказана большая партия болгарского табака. Продукция находится на конвейере.

— Вы меня неправильно поняли, или я неправильно выразился,— сказал министр,— поменяйте этикетки.

— Но ведь этикетки оплачены бухгалтерией. Кто спишет убытки?

— Это решайте в местных, фабричных условиях,— сказал министр,— министерство не может и не должно вмешиваться в мелкие производственные вопросы каждого предприятия. И чтоб больше я к этой проблеме не возвращался.

— Вы, товарищ Злотников, не усложняйте простого и не упрощайте сложного,— сказал начальник Ростабакпрома — вот когда я вернулся с фронта после тяжелого ранения в сорок третьем году и работал на этой же фабрике «Ява» начальником смены, мы получили спешный заказ особого назначения — изготовить к приезду Черчилля несколько коробок наших отечественных сигар под названием «Салют». Работали день и ночь, перепортили горы дорогого табака, но изготовили к сроку. Во время встречи со Сталиным Черчилль взял нашу сигару, закурил, и вдруг из нее с шипением посыпались искры. Опыта-то у нас все-таки не хватало. Черчилль, правда, все в шутку обратил, сказал: «Вот и салют». И Сталин посмеялся. Но что такое сталинский смех в таких случаях, вы, конечно, догадываетесь. У нас на фабрике все начальство сменили. Я был раненый фронтовик и работал недавно, потому уцелел... Так что не сетуйте, Альберт Пинхасович, на нынешние трудности. Идите и работайте.

Человек, однако, живет не в прошлом, а в настоящем, и прошлые трудности его не успокаивают. Лейкин, например, был очень огорчен, когда узнал, что его ленинский сценарий Госкино не утвержден из-за каких-то идеологических ошибок. Юткин, который ранее звонил по многу раз днем и ночью, звонить перестал вовсе. Волохотский сообщил Лейкину, что Юткин теперь работает над ленинской темой с «Гришей», опытным богомазом-конкурентом.

Внешне, да и внутренне «Гриша» похож был на Григория Зиновьева, ленинского соратника и жертву сталинских чисток. Толстый зад чревоугодника, тугие ляжечки, провисающие щеки, пухлые женские губки обжоры и сластолюбца, копна седеющих черных волос. В ранний, послереволюционный период, когда не только такие блестящие личности, как Троцкий, но и местечковые талмудисты, а то и просто малограмотные сапожники становились людьми государственной важности, «Гриша», безусловно, достиг бы политических высот. Такова печальная логика жизни. За общую беду, за общие унижения и страдания компенсацию в первую очередь требуют и в первую очередь получают худшие. Худшие из потерпевших своими действиями и своей моралью дают возможность свергнутым преследователям и палачам оправдаться и снова вернуться к прежним замыслам. Так местечковые сапожники с маузерами опошлили муки погромов и унижения черты оседлости. И так же сменившие их вскоре сыновья и дочери сельских старух в валенках опошлили бессердечную жестокость крепостного права и унижения русского «черного» народа. О всяком явлении надо, однако, судить не по его началу, а по его концу. Евреи, которые были изгоями в царское время, естественно стремились изменить это положение революционным путем, и, когда революционная партия пришла к власти, многие из них заняли ведущие места. Но революционная партия десять лет спустя была заменена мещанской, а ленинизм сталинизмом-джугашвилизмом, замешанным не на романтическом мессианстве, а на российском мамаевом бытии. И тогда евреи потеряли не только свои привилегии, но и покатились назад, за пределы своего дореволюционного изгойства. И опять среди общей беды «Гриши» сбалансировали, худшие удержались и перестроились. Хотя «Гришам» тоже было трудно в периоды остервенелые, но в периоды более умеренные для них всегда находили зазоры. Если же говорить конкретно о данном «Грише», то всю нерастраченную энергию политического функционера он сосредоточил в единственно доступном ему направлении и давно уже зарекомендовал себя твердым ленинцем на творческом поприще. Никакие чеховские соблазны его на этом поприще не подстерегали, поскольку чеховские соблазны опасны лишь таким индивидуальностям, как Лейкин. В политическом смысле к чеховским соблазнам более склонен демократический меньшевизм, чем большевистский централизм, и при государственном кораблекрушении в семнадцатом году чеховские соблазны сыграли свою роль. Но и ныне чеховские соблазны не давали покоя таким, как Лейкин.

Иногда по вечерам, когда сидел в тепле и уюте за своим письменным столом в своем любимом мягком кресле, вдруг кошмарным видением являлся тот предоктябрьский вечер

и ночная тьма казалась черной, народной ненавистью, прилипшей к окнам, а обжитая кооперативная квартира и весь кооперативный дом, наполненный друзьями и сослуживцами, казалось, плыл в безднах, в пучинах этого черного народного океана, плыл защищенный не столько своими кирпичными стенами и запираемыми подъездами, сколько своими телефонами. Когда давление черного океана становилось угрожающим, надо было лишь набрать краткий номер и связаться с поверхностью, то есть вызвать милицию.

Конечно, правительство совершает несправедливости, часто ведет себя неправильно, неумно, но другого правительства нет и не предвидится. По крайней мере, без внешнего катаклизма правительство в России заменить нельзя, как без внешнего катаклизма нельзя было заменить царское правительство. Но если произойдет катаклизм, перестанут работать телефоны, и черный океан через окна и двери ворвется внутрь дома, затопит кабинет с полками книг, спальню с широкой кроватью, столовую, детскую комнату Антоши...

От этих чеховских полуночных, туберкулезных мечтаний начинал свербить, набухать подбитый глаз. Была повреждена роговица, и пришлось обратиться к врачу.

— Что случилось? — спрашивали друзья и соседи.

— Стал подкулачником,— пробовал шутить Лейкин,— попал под кулак.

Но дома, в любимом кресле, думал всерьез. «Только ледяные ленинские руки способны раскулачить народ, это проклятое кулачье, бьющее по живому. Если б с целью полного разоружения черных масс был издан указ, запрещающий им сжимать пальцы в кулаки. Но такое возможно лишь в волшебных сказках.

Страх перед народом всегда прижимал в России общество к правительству, и в восемнадцатом веке это спасло страну от пугачевщины. Но когда заблуждения девятнадцатого века развеяли этот страх, общество отбилось от правительственных рук и попало в народные когти. Однако те, кто выжил, должны учесть уроки. Теперь у нас снова правительство, которое, слава Богу, так же, как и мы, боится народа. И если это правительство по глупости своей не хочет опереться на нас, мы должны быть умными и опереться на него...»

Разумеется, этими мыслями Лейкин не делился ни с кем, даже с женой. Даже с лучшим другом Волохотским. «Наша интеллигенция именно так живет, но так не думает, даже наедине с собой. Думает она в противоположном направлении, для того, чтоб считаться «приличным» человеком».

— Вот она, наша жизнь,— говорил художник Волохотский, которого Юткин пригласил работать над ленинским фильмом,— ничего, Орест, не поделаешь. Можно только декламировать: «Товарищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья...» А больше, как я уже говорил, ничего нельзя сделать. Здесь не только больше не во что верить, но и не в чем больше разочаровываться. Слыхал, Часовников, женился на Наташке Шойхет и теперь ожидает разрешения на выезд по израильской визе.

Сообщение о Часовникове подействовало на Лейкина освежающе. Он громко рассмеялся, а ночью, проснувшись, опять рассмеялся, разбудив и напугав жену и Антошу. Вообще по натуре Лейкин склонен был к чеховскому нытью и меньшевистской панике, поскольку дела его шли не так уж плохо. В журнале очерк «Вулкан на Каменноостровском проспекте» напечатали. Вскоре позвонили со студии юношеских фильмов и попросили приехать подписать договор на сценарий «Чехонте» о молодом Чехове. Это тем более радовало, что по неофициальным сведениям сценарий «Сосо» о молодом Сталине, предложенный одним генацвале, отклонили. Во всяком случае, в плане на год «Сосо» не было.

Слух о «Сосо», конечно же, был «не телефонный» и сообщен шепотом на ухо Лейкину в коридоре Дома кино.

Был вечер отдыха московских киностудий. На сцене юродствовал «известнейший, популярнейший», лицо которого ежедневно покупалось миллионами зрителей и читателей. На сцене он выглядел как бы старшим и более бедным братом того, с экранов и цветных фотографий, но зато «свой», но зато «по-домашнему», но зато «Леша». Что, мы не можем повеселиться в собственном доме? И звонко, напевно: «А сейчас выступит. Человек. О котором недаром говорят. Что он. Печет блины. Играет на тромбоне. Но в основном. Работает в кино!» Широкий жест в сторону правой кулисы, и на сцену выходит, скромно улыбаясь, «тигр» — патриарх советского кино, втянув когти в мягкие лапы. Мастер на все лапы, о котором известно в кинокругах, что он и кулинар отличный, и на музыкальных инструментах играет, однако, как сказал «Леша»,— в основном работает в кино. Лейкина, кстати, шепоток информировал, что «тигр» за «Чехонте» и против «Сосо». Лейкин об этом далее, шепотком, жене в ушко с бриллиантиком. Так что зааплодировали Лейкины «тигру» от всего сердца. Вышли в антракте в хорошем настроении. На Лейкине кожаный пиджак,

на жене, Жанне, блайзер. Вдруг навстречу Юткин с «Гришей». Оба коротконогие, низкозадые, большеголовые, жирноплечие, румяные. Юткин чуть повыше. Хорошая пара. Эти по одному факту выуживать не будут, эти оба одинаково по вязкому дну тянут. Прошли, не заметили. Но тут же Волохотский, добрая душа.

— Сегодняшнюю газету читал?

Газета республиканская, но солидная. И в ней приятная рецензия на фильм «Субботник» по лейкинскому сценарию. Смотрит Лейкин, в той же газете, некролог на смерть Алексеева. Повлияла ли на эту смерть история с сигаретами «Искра», трудно сказать, тем более что Алексееву оказалось не девяносто, а девяносто два года.

В доме ветеранов революции вообще умирали часто, и похороны эти были для стариков чем-то вроде праздничных торжеств, позволяющих вспомнить молодость и, хоть ненадолго, заняться общественной деятельностью. Так, недели за две до Алексеева умер ветеран Хетагуров, старик сравнительно молодой, шестидесятисемилетнего возраста. Он возвращался от своего племянника, у которого был в гостях, и на улице его избили пьяные хулиганы. Вот он в красном гробу, а еще недавно пел в хоре ветеранов революции. Объявлял: «Тверская походная» — и запевал вместе с Орловой-Адлер:

Газыри лежат рядами на груди.
Ярким пламенем алеют башлыки.
Красный маршал Ворошилов, погляди
На казачьи богатырские полки.

И хор подхватил: «Красный маршал Ворошилов, погляди...»

А когда запевали:
Смело, товарищи, в ногу.
Духом окрепнем в борьбе.
В царство свободы дорогу.
Грудью проложим себе, —

Хетагуров речитативом после каждого куплета повторял: «Смело, товарищи, в ногу! Смело, товарищи, в ногу! Смело, товарищи, в ногу!» — причем так громко, на пределе голоса и сил, побагровев в песенном экстазе, и казалось, еще раз крикнет — не выдержит, упадет... И вот упал.

Было много речей, полных гневного пафоса, не меньшего, чем после террористического покушения. Но хватать людей на улице и расстреливать в отместку уже нельзя было. Возраст не тот, и время не то. Поэтому говорили речи. Один из ветеранов дрожащим от гнева голосом, произнес:

— Преступная рука и преступная нога поднялись на нашего боевого товарища.

Как выяснилось, хулиганы били ветерана не только руками, но и ногами. А бывший пролетарский поэт, как он о себе некогда писал: «Рядовой пролетарского строя», прочел стихи:

На старика обрушились удары.
Упал старик, ушибленный в висок.
Так погибают наши комиссары,
Когда приходит их последний срок.

Хотел выступить и ветеран Прищепенко, тот самый, которого везли «дочки»-санитарки в инвалидной коляске навстречу Лейкину и Юткину и которого соавторы первоначально приняли за Алексеева. Но поскольку Прищепенко был почти парализован, он сумел отрывисто произнести лишь три слова:

— Ленин... Ильич... Брежнев...

Больше ему говорить не дали по медицинским и прочим соображениям.

Ну а самого Алексеева, лично знавшего Ленина и бывшего как бы звездой дома ветеранов, хоронили уже вовсе торжественно. Зачитали некролог, подписанный, среди прочих, несколькими членами ЦК, зачитали телеграмму-соболезнование Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, принесли венок от Высшей партийной школы при ЦК КПСС. Выступила Орлова-Адлер, которая произнесла речь, полную боли и печали. В конце речи она сказала:

— Николай Алексеевич Алексеев, твердый ленинец, выдающийся деятель международного рабочего движения, навек переселился из этого мира в наши сердца.

Да, долгую жизнь прожил ветеран, но если говорить по-цыгански, то отправился он в дальнюю дорогу, оставив после себя большие хлопоты. Действительно, что делать табач-

ной фабрике «Ява» с затраченными на этикетки средствами? Позвонил Злотников покровителю своему, начальнику Ростабакпрома.

— Посоветуйте, что делать, сам решения найти не могу.

Договорились встретиться в субботу в ресторане «Узбекистан». Время назначить дополнительно, по телефонному звонку, чтоб поспеть к свежему плову. Ибо оба уже не раз сидели в этом ресторане, будучи любителями восточной кухни, и знали: плов сохраняет свой аромат не более двух часов с момента приготовления. После этого его уже можно скармливать тульским командировочным.

— И вот что интересно,— говорил начальник Ростабакпрома, выпив за пловом несколько рюмок узбекского коньяка специального разлива и закусив вместо лимона зеленой узбекской редькой, смоченной в виноградном уксусе,— вот что интересно, эти ветераны революции не возражают против выпуска нашей фабрикой «Ява» папирос «Беломор», не пишут жалобы в ЦК на сталинский «Беломор». А я, между прочим,— сказал он понизив голос,— после двадцатого съезда ставил этот вопрос. Тем более папиросы устаревшие, пятого класса. Знаешь, Алик, что мне ответили? Папиросы «Беломор» для нас такой же символ, как и Магнитка... Символ чего? У меня, между прочим, на Беломоре родной раскулаченный брат погиб.

Они выпили еще, закусили сочной редькой.

— Вот он, символ,— сказал начальник Ростабакпрома и вынул из пиджака шероховатую пачку «Беломора»,— сам курю. От многого отказался, а от этого отказаться не могу. Что уж говорить о других людях моего поколения? О простых курильщиках? Наш народ, особенно послевоенное поколение, отравлен сталинизмом еще сильнее, чем правительство. А какой же народный сталинизм без «Беломора», чем же еще забавляться на перекурах.

Пачка папирос «Беломор» была сделана из грубой плотной оберточной бумаги грязновато-белого цвета, и самый вид этой бумаги напоминал тридцатые годы, нечто байковое, портяночное, рабоче-солдатское. С одной стороны пачки строго канцелярски сообщались все данные: МПП — РСФСР. Ростабакпром. Папиросы пятый класс «Беломорканал». 25 штук — цена 25 копеек. Табачная фабрика «Ява». Москва. ГОСТ 1505—81. Но с противоположной стороны пачки была картинка. Надпись «Беломорканал» сверху по дуге белыми, снежными, ледяными буквами на синем фоне, точно ледяная наколка по посиневшему телу. А под наколкой географическая карта России, закрашенная розоватым, воспаленным. И по этому розоватому, воспаленному пятиконечной рваной раной — Москва, выше — темно-синим рубцом — Беломорский, ниже рубец поменьше — Волгодон.

— Вот,— сказал начальник Ростабакпрома и пальцем постучал по пачке в том месте, где ее следовало распечатывать,— вот нас обязали писать здесь: Минздрав СССР предупреждает: курение опасно для вашего здоровья. А если б с другого торца пачки писали бы «Комитет памяти жертв Беломорстроя предупреждает: курение «Беломора» опасно для вашей совести», тогда, может, и я бы на другие папиросы перешел. Да вот не пишут, и все мы курим «Беломор», все поколение. А это ведь все равно что курить сигареты «Освенцим». И от чего отвыкнуть не можем, от папирос или от названия? Если от папирос, то почему бы не сменить этикетку? Хотя б «Волгодон» назвать. Все ж не так тенденциозно.

Начальник Ростабакпрома был человек не совсем типичный для подобного ранга руководителей, к тому ж в данный момент выпивший и ведущий разговор с подчиненным, которого давно знал и испытал. Но с другой стороны, не следует смотреть на этих людей, как на общее серое пятно. Их мало, потому что они нынешнему времени не нужны, изменится время — их станет больше. Некоторые из них неглупы, даже умны, а многие циничны, качество, которое в данном случае должно внушать надежду.

— Борис Иванович,— спросил Злотников, когда обед закончился и он заплатил по счету,— а как же быть с «Искрой»?

— С «Искрой» все будет в порядке,— ответил Борис Иванович и посмотрел на Злотникова веселым хитрым взглядом, голубизна которого была слегка замутнена хмелем,— по поводу «Искры» примем энергичные полумеры. Ты, Алик, должен научиться читать приказы и постановления высших инстанций, иначе из тебя хорошего руководителя не выйдет. Ведь даже партийный лозунг сегодня, если его читать внимательно, имеет в конце не восклицательный знак, а запятую.

И долго еще, несколько месяцев, до самой весны, пока не кончились оплаченные бухгалтерией этикетки, в многочисленных табачных киосках нелегально распространяли «Искру».

Декабрь 1984 г. Западный Берлин

Лилия Маматова

Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство

Кажется, уже не нужно специально доказывать, что историко-революционные фильмы 30-х годов не отмечены особым правдоподобием и познавательная их ценность очень мала. Зритель получает из них неполную и искаженную информацию и о составе политических сил в 1917 году, и о круге лиц, конкретно руководивших вооруженным переворотом 25 октября, и о течении событий. Даже отправной акт — штурм Зимнего, заново структурирующий время («начало новой эры»),— отличается всякий раз не только от действительности, но и от предыдущей экранной версии.

Да, эти события — мифы. Но, строго говоря, они вовсе не обязаны быть иллюстрациями к учебнику истории. Мы вправе метать запоздалые молнии в «Краткий курс истории ВКП(б)». Что же касается искусства, то, допустим, жанры исторической легенды или сказки вовсе не претендуют на достоверность, оставаясь при этом узаконенными явлениями творчества. И спорить сегодня с поклонниками фильмов 30-х годов, указывая на содержащиеся в них фактические неточности, все равно что разубеждать верующего, ссылаясь на условность библейских сюжетов.

Хотите почерпнуть объективные сведения об интересующем вас времени? Обращайтесь к научным исследованиям или архивам. А у искусства иные природа и назначение. Так, примерно, вам возразят. Да и вы сами уже чувствуете, что вопреки всем отклонениям сюжетов от истории есть в этих картинах странная притягательная сила. Некий смысл, мерцающий сквозь тьму неточностей и завораживающий вас, даже если вы и противитесь происходящему на экране всем своим существом. Обжигаясь о другие, напористо надвигающиеся на вас смыслы.

Но в чем же тогда назначение искусства? Лев Толстой объяснял, что решающим критерием при оценке художественного произведения является его истинность. «Идеал науки есть знание, а не истина»[1]. В искусстве же дело обстоит иначе. Здесь высшей ценностью становится «ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно в жизни». «...Добро... оно всегда истинно»[2].

Но разве существуют сколько-нибудь ясные и твердые представления о сути добра и зла? Разве не менялись они с течением веков? Древние греки, допустим, полагали добродетель в мудрости, мужестве, справедливости и умеренности. А христиане — в вере, надежде и любви. И все же в толкованиях этих обнаруживается удивительное сходство. Всегда и повсюду, напоминал Толстой, отвергались «эгоизм, жестокость, утверждение своего счастья и величия на жизни других людей». Существует «вечный высший закон», положенный в основу разных мироконцепций и вероисповеданий. Или, как выразил Толстой ту же мысль в письме к Бернарду Шоу, «одно понимание жизни, лежащее в основе всех религий»: «Это знает не одно христианство... Но это — вечный высший закон, до которого доросло все человечество в браманизме, буддизме, конфуцианстве, в древней персидской религии»[3].

Да, конечно же, назначение искусства состоит отнюдь не в нравоучении, во вся-

Статья вторая. Первую см.: «Искусство кино», 1990, № 11.

[1] «Лев Толстой об искусстве и литературе». Сб. М., 1958, т. 1, с. 113.

[2] Там же, с. 114.

[3] Там же, т. 2, с. 361

ком случае, не только в нем. И все же именно нравственное отношение художника к миру и составляет тот «цемент», который в конце концов скрепляет воедино описанные в его произведении лица и положения.

А что, если критерий истинности, предложенный Толстым, применить к историко-революционным фильмам 30-х годов? Сказывается ли в них «вечный высший закон, до которого доросло все человечество?» Общечеловеческая мораль с ее понятиями и принципами? Да, и вполне отчетливо. Однако с нею соседствует ее антипод. Мораль тоталитарного государства, оправдывающая массовые насилия, включая массовые убийства. И тоже вполне отчетливо. Тут сошлись добро и зло, гений и злодейство. Нравственное двоение и составляет сущностную особенность историко-революционных фильмов 30-х годов.

Пытаясь определить противоречивость впечатления, оставляемого этими картинами, Леонид Козлов как-то обронил слово «амальгама». Майя Туровская то же самое назвала «коллоидом». Но, мне кажется, обе метафоры не вполне точны. Установки общечеловеческой морали и морали классовой (последняя и переводилась в тоталитаристскую) в этих фильмах не вступают в сплав. Это не амальгама. Но они и не распылены в свободные друг от друга частицы (коллоид). Их взаимоотношения складываются иначе. Если говорить очень коротко и по необходимости грубо, то придется признать: тоталитаристская мораль паразитирует на общечеловеческой. И в кино 30-х годов встречаются любопытнейшие формы подобной паразитации.

Рассмотрим их, начиная с простейшей. Возьмем для примера мастерски сделанную приключенческую ленту 1936 года — «Тринадцать» Михаила Ромма по сценарию Иосифа Прута.

Нравственное двоение как оборотничество смысла

Еще раз: мы не ищем в этих фильмах объективных исторических знаний. И желающие получить достоверные знания об истоках и характере басмаческого движения пусть обратятся к новейшим исследованиям. С экрана же воспримем образ неизъяснимо упорного зла, что-то вроде внушавшегося нам недавно портрета душманов, тоже почему-то неважно относившихся к нашему «ограниченному контингенту».

Дикой орде головорезов противостоят в фильме герои: красноармейцы, их командир, жена командира и старик-ученый. К финалу из этой горстки (их на самом деле даже не тринадцать, а двенадцать) в живых остаются только двое. Остальные, включая женщину и старика, покоятся под невысокими песчаными холмиками у сухого колодца в центре пустыни.

Многократными приступами пытались басмачи захватить колодец, не подозревая, что он иссяк. Красноармейцы тоже изнывали от жары и жажды, но командир велел стоять насмерть, и люди погибли, но не отступили. Во имя чего? Оборонять клочок бесплодной земли от врагов, окруживших его со всех сторон, тем более надеяться перебить их, вооруженных до зубов, было бы очевидным безумием. Но смысл в этом упорном противостоянии поначалу все же есть. Из первых реплик командира мы узнаем, что требуется только одно — выманить хитростью, заполучить во что бы то ни стало главаря басмачей — Шермат-хана. Ведь это он, изувер, понуждает своих подчиненных зверски терроризировать жителей мирных кишлаков. И хотя зритель не увидит ни кишлаков, ни их жителей — действие фильма разворачивается среди барханов,— он все же понимает, что кровавый бой начат ради правого дела.

Ситуация смягчена и тем, что красноармейцы уже демобилизованы и воюют не только по приказу, но и по собственной доброй воле. Наконец, чтобы уберечь командира от возможного зрительского упрека, авторы заставляют его самого и его жену Машу погибнуть одними из первых.

Но фокус состоит в том, что к этому моменту люди на экране и зрители в зале забывают и о невидимом Шермат-хане! Вместо него на переговоры с красноармейцами является белогвардеец Скуратов во впечатляющем облике Андрея Файта. Внимание, естественно, переключается на подполковника. Но и этот не жилец, и его вскоре настигнет пуля.

Фильм между тем продолжается. Гибнет старик, гибнет стрелок, гибнет пулеметчик. Слаба надежда на гонца, вряд ли ему удастся, не уморив коня и не умерев от жажды, вызвать подкрепление. Но чудо происходит к самому финалу: отряд красных кавалеристов является к колодцу, чтобы похоронить мертвых.

И тут вдали, в торжественно застывшей группе проступает фоновой фигурою некий старик в халате и чалме. Если у зрителя цепкая память и он того пожелает, он может посчитать престарелого мусульманина

всеми уже забытым Шермат-ханом. Однако зритель волен принять старика за какого-нибудь другого басмача, сдавшегося в плен. Или за жителя безвестного кишлака, поспевшего к колодцу к моменту погребения своих защитников. Впрочем, зритель скорее всего вообще не заметит таинственного старца на слишком общем и слишком коротком плане.

За что же боролись? Ведь цель оказалась совершенно несущественной? Но разве не назвал товарищ Сталин нашу историю «путем борьбы и лишений»? Боролись ради самой борьбы. Слепое самопожертвование и есть в конце концов та цель, к которой незаметно для зрителя ведет его фильм.

Известно, что фильмы 30-х годов по-своему воспитывали зрителей в преддверии будущей войны. Советские люди готовились подавить любой объект, пусть это будет сухая яма в пустыне, завалив его своими трупами. «Винтики» должны были верить в красоту самоотречения вне смысла, потому что о смысле подобало позаботиться вождю.

Конечно, будь подобная мысль высказана сразу и в лоб, она вряд ли завоевала бы благосклонность зрителей. Однако сюжет пробуждает сначала в памяти совершенно иные понятия. «С родной земли умри — не сходи». Традиция учила благоговейно воспринимать жизнь как божий дар, на который покушаться не дозволялось никому. Положить свою жизнь по доброй воле можно было только на алтарь Отечества. Именно потому, что жизнь самоценна, смерть в бою считалась подвигом.

Новая «мораль» оборачивала эту установку: жизнь человека ничего не стоит, но смерть самоценна, и потому она подвиг. Потребовались огромные усилия военной прозы (Виктор Некрасов, Василий Гроссман, Василь Быков), чтобы отделить высокое самоотречение от слепого пожертвования и художественно доказать противоположность их нравственного содержания. Это произошло уже после войны и откликнулось в кино. Фарбер в исполнении Иннокентия Смоктуновского («Солдаты» Александра Иванова по роману Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда») поражал зрителей не только великолепным презрением к бравраде фанатичного служаки. Но и тем, что в 1956 году впервые объяснил с экрана далеко не бескорыстный характер гибельно-нелепых приказов командиров.

«Щорс»

Тем не менее идеал «винтика», ни в грош не ценящего собственную жизнь, продолжал культивироваться, перекочевав и в «производственные фильмы» 70-х годов, вычерченные по военно-армейским калькам. Кульминационной точкой их была, как правило, авария (прорыв строящейся плотины, взрыв мраморной горы, поломка атомного реактора, обвал в стоящемся тоннеле и т. п.). Лю-

бовно демонстрировался массовый героизм, а главный герой проверялся на способность принести свою жизнь на алтарь производства. Причин аварии никто не допытывался: «вредитель» 30-х годов канул в вечность, а критиковать систему в целом не разрешалось. Только фильм «Остановился поезд» наконец покусился на нимб святости вокруг жертвенной пешки тоталитаризма.

Вернемся, однако, в 30-е годы. «Тринадцать» — характерный пример того, как сюжет скользит от одной нравственной идеи к другой, прямо противоположной. При этом движение происходит достаточно мягко, вкрадчиво. Однако осторожность удавалось соблюсти далеко не всегда. И там, где рывки были особо резкими, невольно возникали грубые и разрушительные самопародии. Особенно выразительны они в историях, где герой умирает к самому концу, но финал насыщается, по обыкновению, неистово жизнеутверждающим пафосом. Допустим, в «Якове Свердлове». Владимир Ильич бодро поглаживает по плечу и уговаривает пунктуально принимать пилюли агонизирующего Якова Михайловича. Замолкает на короткое мгновение, обнаружив, что тот уже не дышит. Чтобы моментально оказаться на трибуне и в звонких, литературно обкатанных фразах провозгласить бессмертие усопшего.

Нечаянно-комичен и финал «Тринадцати». Командир запоздало прискакавших к колодцу туркмен кавалеристов оглашает список погибших. Одетый, невзирая на жару, в длиннополую шинель и буденовку, он сидит на лошади и, почтительно снятый снизу, выглядит конной статуей, занимающей все пространство кадра. Беда только в том, что статуя читает с трудом и неважно выговаривает русские слова и фамилии. Особо споткнувшись на фамилии ученого — Постников,— командир завершает, наконец мучительное занятие, чтобы добавить: произ-

«Ленин в 1918 году»

несенные им имена навсегда останутся в его сердце...

Основополагающим для идеологии 30-х годов был тезис о «закономерно поступательном ходе истории». Соответственно, существовавший социально-экономический строй оценивался неизмеримо лучшим в сравнении с предшествующими, соцреализм — высшей ступенью на пути искусства, современная мораль — вершиной в сопоставлении с прежней — «рабской», «лицемерной», «продажной», «лживой» и т. д.

Между тем сущность основных нравственных требований (в христианстве — заповедей) состоит как раз не в движении, а в незыблемости. Смягчение нравов или ожесточение, облагораживание людей или их одичание можно определить именно благодаря стабильности главных законов. Так, потепление или похолодание среды

мы устанавливаем по движению ртути на абсолютно недвижной шкале термометра. Искусство казарменного социализма предприняло невиданную попытку переместить обозначения тепла и холода на самой шкале градусника, то есть перевернуть содержание понятий добра и зла.

Вспоминается эйзенштейновская монтажная фраза. В начале ее — икона Спасителя. В конце — языческий деревянный идол. Происходит упрощение и фетишизация символов веры. Кино 30-х годов возвращалось от христианства к язычеству. Но существовало сколько угодно фильмов, где икона Христа и чурбак с нарисованными глазами простодушно предлагались для поклонения вкупе и разом. Иными словами, деградация происходила не постепенно, как в линейном сюжете «Тринадцати», а иначе: на экране единовременно развертывались истории, несущие в себе взаимоисключающие смыслы.

Не надо думать, что речь идет о естественной для развития художественной идеи противоречивости, выражающей диалектику самой жизни. Или многозначности образа. Нет, я хочу сказать о механическом сочленении историй с отчетливо антагонистическим звучанием. Другое дело, что смысловой разряд отнюдь не вызывает в эмоциональной атмосфере этих фильмов болезненной внутренней смуты.

Мораль тоталитарного государства зиждилась на заповедях-оборотнях, то есть перевернутых по смыслу вечных высших законах. Но когда они получали абсолютно законченную форму, их все же предпочитали воплощать не в прямом действии, а, по возможности, ограничиваться устной декларацией. Так обстоит дело с проповедью ненависти взамен любви. Так обстоит дело и с пятой заповедью, получившей в кино 30-х годов обратное звучание.

Непочтение к старшим, более того — кровавые гражданские распри между детьми и родителями впрямую показывались редко. Но с экрана мог прозвучать оправдательный рассказ на эту тему. В решающей, например, сцене «Щорса», где, как известно, убраны «пятаки медных правд», чтобы воссияло «чистое золото правды». Действие происходит в походном госпитале, устроенном в школе. Любимец Щорса командир Петр Чиж сидит на парте. Среди деталей окружения выразительно заметны глобус и карта мира. Молодой командир вдохновенно импровизирует речь, которую он сказал бы о своем времени интернациональным хлопцам и дивчинам будущих веков: «И нередко, скажу, сыновья получали отцовскую пулю в морду и сами стреляли в отцов из парабеллумов и наганов, и не считалось это, скажу, ни сыноубийством, извините за грубое выражение, ни, как бы сказать по-нашему, по-тогдашнему, отцеубийством, а называлось просто: сын против батька. Батько против сына. Надо — так надо, время такое».

Однако мы не увидим на экране отцов и сыновей, посылающих друг другу пулю в морду. Александр Довженко любуется тем, как нежно заботится Щорс о батьке Боженко или как степенно-уважительно беседует он с сельскими дедами.

Античеловеческие установки, конечно, внушались зрителю, но зло все же опасалось выступать слишком открыто. Тем более оно никогда не действовало в одиночку.

Беспрерывное нравственное двоение создавалось в историко-революционных картинах многоразличными способами. Рассмотрим еще один, самый, на мой взгляд, впечатляющий. Возьмем для примера фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» Михаила Ромма по сценариям Алексея Каплера (второй — совместно с Татьяной Златогоровой).

Нравственное двоение как результат игры с архетипами

«Ты что, с луны свалился, что ли?» — спрашивает Ленина женщина в трамвае, чем вызывает улыбку Василия и смех в зрительном зале. Но вопрос, если вдуматься... (Еще раз: я не сравниваю с действительностью киновымыслы 30-х годов, а только пытаюсь определить их этический смысл. Соответственно, называя Ленина, имею в виду не реальное историческое лицо, а героя фильмов.) Так вот, Ленин в дилогии Михаила Ромма хоть и не слетает с неба, но все же именно является народу.

Ленин изображен лидером большевистской партии. И вместе с тем — Мессией. Его призывы — политическими лозунгами. И одновременно — догматами новой религии. Мы видим его в репрезентативном окружении апостолов, то есть тех членов ЦК, которые на экране составят и Военно-революционный комитет: Сталина, Свердлова, Дзержинского. Мессия обличает других членов ЦК, оказавшихся фарисеями и торгашами во храме, или, на соответствующем языке, «святошами» и «политическими проститутками». То есть Троцкого и Каменева с Зиновьевым.

Впрочем, начало дилогии напоминает одну из дохристианских еще, древних версий о Мессии, который скрывается среди людей, покуда не сделается зримым и явленным. Ленину угрожает опасность. Он, не имея где приклонить голову, живет в чужих квартирах, обходится без ужина, довольствуясь жидким чаем на завтрак, спит на полу. Открыто является он народу («Нам теперь прятаться не придется. Власть мы берем всерьез и надолго») к концу первого фильма. Решительно открывает дверь в коридор Смольного. Василий с другими охранниками тут же сцепляют руки, чтобы придержать моментально сгустившуюся наэлектризованную толпу, возбужденно повторяющую имя вождя.

Выход своему восторгу толпа даст в Актовом зале, где в течение четырех минут экранного времени будет стоя аплодировать Ленину на трибуне. (Речь в данной статье идет о фильмах 1937 и 1939 годов, ныне в прокате — копии 1956 года, сокращенные за счет изображений Сталина.)

Обожествить Ленина и придать происходящему сакральный характер помогают общечеловеческие первообразы — архетипы, положенные в основу сюжета. Однако фильм воплощает идеал, прямо противоположный христианству. Каким же способом достигается подобный результат? Прежде всего благодаря перестановке первообразов — сюжетных мотивов. То есть расположению и сцеплению их в таком порядке, какой был бы совершенно немыслим для фундаментальной первоосновы.

Допустим, в традиционной версии второе пришествие будет означать конец света. Мессия придет судить живых и мертвых. Человеку и человечеству, таким образом, подарена возможность до Страшного суда исцелиться от пороков. Соблюдая заповеди, освободиться от греха, и тем обрести вечную жизнь в другом, лучшем мире.

Ленин в фильме приходит к людям, которые его никогда не видели. Это сулит им обновление и исправление их бытия, и они жадно тянутся к нему. Несомненны мотивы первого пришествия. Но они сцеплены с мотивами пришествия второго. Приход Мессии на экране сразу же означает и наступление Страшного суда. Ленин явился вовсе не для того, чтобы призвать к всечеловеческому примирению. Напротив, к избиению одних и спасению других.

Достичь смысла, обратного христианскому, сохраняя при этом сакральный характер происходящего, помогает и переплавка отдельных архетипов и невиданные новообразования. Экранный Мессия назначает день, точнее — ночь, когда начнется Страшный суд. Он отделяет пшеницу от плевел, то есть праведников-трудящихся от грешников-эксплуататоров. Но накажут последних не Сатана с бесами. Работа палачей отдана в данной версии самим праведникам. Они призваны покарать грешников своею собственной рукой.

Праведники отнюдь не удручены в фильме перспективой бесовского занятия. Напротив, они изнемогают от нетерпения, предвкушая предстоящее. Рабочие на заводе, получив, наконец, тайный сигнал, сдавленными голосами, потихоньку, но дружно кричат: «Ура!» «Ты что, с луны свалился, что ли? Не знаешь, что мы сегодня буржуев бить будем?» — вопрос в трамвае и означает, что идея Ленина уже овладела массами, хотя женщина еще не узнает его самого.

Известно, что предложение сыграть в фильме Ленина Борис Щукин встретил поначалу без особого энтузиазма. Он выразил интерес только тогда, когда услышал содержание сцены в квартире Василия. И именно в ней, по всеобщему признанию, авторам фильма удалось особо ярко воплотить «человечность вождя». Парадокс, однако, заключается в том, что чем старательнее наделял режиссер своего героя абсолютно нормальными человеческими проявлениями, тем больше — в общем контексте — укреплял идею о его мессианском достоинстве.

Напомню, что происходит на экране. Жена Василия Наташа должна скоро родить. Она шьет детское приданое. Входит Василий с незнакомым Наташе гостем. Гость берет со стола детскую одежонку, восхищается («Ай, какая прелесть! Распашоночка!»), прикладывает ее к груди, будто примеряя. Происходит недолгая беседа. В убого обставленной комнате — только одна кровать. Гость категорически отказывается ее занять и устраивается спать на тюфяке, постеленном прямо на пол. Естественный поступок, иначе на полу пришлось бы ночевать беременной женщине. И будь на месте Ленина любой другой человек, какой-нибудь, скажем, приятель Василия, никто в случившемся ничего бы особенного не нашел.

Но в том-то и дело, что норма для простого смертного не подобает божеству, заслуживающему высших почестей. Ведь даже просто разделяя с людьми обычные тяготы жизни, всемогущий демиург уже подвергает себя неимоверным унижениям. Правда, добровольным и переносимым с кротостью и смирением. Именно эта идея и отыграна остальными актерами в сцене.

Наташа никогда не видела и не слышала Ленина, но, как и многие другие в фильме, истово в него верит. Из разговора она догадывается, что ночной гость и есть сам Ленин. Просиявшее ее лицо свидетельствует, как счастлива она ниспосланной ее дому высшей милостью, как благодарно она испивает пролившуюся благодать. Конечно же, Наташа и не думает спать. Усевшись на сундуке, супружеская чета не сводит благоговейного взгляда с отдыхающего Ленина, собираясь, видно, провести за этим занятием всю ночь. Исключительность события подчеркнута появляющейся на экране надписью: «Так на полу, укрывшись чужим плащом, после заседания, решившего судьбы человечества, спал гений пролетарской революции Владимир Ильич Ленин».

В чем же, однако, состоит учение вершителя всеобщих судеб? Какими мыслями обогатил он человечество на пути его совершенствования? На этот вопрос, как ни странно, мы получим из дилогии довольно скудный ответ. А ведь она насыщена страстными монологами и дискуссиями. Как, впрочем, и все остальные историко-революционные фильмы 30-х годов. Однако не надо думать, что здесь доказательно утверждаются или отвергаются внятно выраженные идеи ораторов и спорщиков. Словесная избыточность скрывает крайнюю бедность содержания, причем не только нравственно-философского. Но и собственно политического.

Мы никогда не узнаем ничего вразумительного о том, какова была программа и чьи интересы выражали показанные нам меньшевики, эсеры, анархисты, кадеты, монархисты, дашнаки, петлюровцы, муссаватисты, алашордынцы, басмачи и т. д.

Обмениваются бессвязными репликами и братаются с «группой русских капиталистов» подозрительные личности смешанного происхождения, обозначенные в сценарии Алексея Каплера «деятелями меньшевистско-эсеровского типа». Годами встречаются в тайных логовах троцкисты-зиновьевцы, чтобы одаривать друг друга крысиными взглядами и туманными намеками, пытаясь всякий раз скрыть нервное дрожание анемичных рук. («В гневе кисть руки не сжимается в кулак, но только сдвигаются немного пальцы»,— из пластической характеристики Боровского в «Великом гражданине».) Жирные муссаватисты, сверкая золотыми перстнями, готовятся продать родину англичанам. В результате лозунги, выполненные недоступной для прочтения арабской вязью, они меняют на лозунги со столь же непонятным зрителю английским текстом. Охальничают с женщинами и пьют шампанское анархисты; не ведают иных забот, кроме убийств из-за угла, бледные, иссохшие эсеры. С фанатичным упорством отстреливаются загнанные в Зангезур и обреченные дашнаки. Ревут что-то нечленораздельное на полном скаку басмачи в шелковых халатах. Изготовились к нападению тупо-простодушные синежупанники.

Трудно из всего этого судить об их вероисповедании, философских взглядах и политических целях. Несомненно лишь одно, общее для всех и заведомо подлое намерение: они рвутся к власти.

Впрочем, о намерениях ясноглазых и улыбчивых большевиков мы узнаем не намного больше: эти тоже рвутся к власти. Но большевики — и этим они принципиально отличаются от своих противников — непременно объясняют, что хотят захватить власть для блага народа. И народ огромной страны хоть и разбирается в «линии Маркса» еще слабее матроса Куприянова, повсеместно взыскует Спасителя и его апостолов именно по этой линии.

Не случайно, когда большевистские лидеры являются на трибуне, на сцене, на помосте, на горе, на крыльце, на вагонной подножке, на крыше глинобитного дома, верхом на лошади или на верблюде, решающими для смысла сцены становятся не их портреты, а изображение народного отклика. Снизу и с почтительного расстояния люди восторженно созерцают долгожданных кумиров. Содержание же речи лидера, как правило, очень общей и краткой, как бы не имеет особого значения. Речь быстро прерывается исступленными криками и рукоплесканиями.

Вот и Мессия в роммовской дилогии отверзает уста не для глубокомысленных проповедей и многосложных притч. А долбит на разные лады одно и то же: «Занять и ценой каких угодно потерь удержать...» Но все же во второй картине он произносит довольно длинную проповедь. О вреде милосердия. О том, что «жалость отравляет горечью ваше сердце, она застилает вам глаза, и они начинают хуже видеть правду».

Смысловой центр фильма «Ленин в 1918 году» заключен, как известно, в споре между вождем и Горьким. Дискутируется вопрос: следует ли сострадание бедствующим отнести к числу добродетелей? Или, напротив, в нем следует видеть порок? Горький, как и Тимирязев в 1918 году, составляет исключение в гнилой интеллигентской среде.

Но он сочувствует этой среде и приходит в кабинет Ленина, чтобы сказать: «Я, может быть, старею, но мне тяжело смотреть на страдания людей. Пусть это даже люди из другого лагеря». Горький просит хлеба голодным: «А то помрут писатели и ученые помрут». Просит пощады. Пытается, например, вызволить очередного арестанта — профессора Баташева. Объясняет, что профессор аполитичен, а потому невинен и не заслуживает суровой кары: «Это человек науки и только».

Ответ Ленина актер и режиссер репетировали денно и нощно. Искали варианты: «Таких нет, Алексей Максимович», «Нет, Алексей Максимович, таких не бывает!», «Нет, Алексей Максимович, таких нет!» И наконец: «Нет, нет, нет! Алексей Максимович, таких нет!»[4] В итоге удалось произнести реплику достаточно энергично, хотя и суховато. Впрочем, Ленин на экране выходит из-за стола и приближается к собеседнику, чтобы придать несколько высокопарному монологу интонацию дружеской укоризны: «Алексей Максимович, дорогой мой Горький, необыкновенный, большой человек! Вы опутаны цепями жалости...» При этом Мессия возлагает на Горького руки, как бы притрагиваясь к болезненно сковавшим того цепям.

Оковы, однако, падут, и очень скоро. Фанни Каплан стреляет в Ленина, Горький приходит к раненому вождю и слышит: «Вот вам и решение нашего спора». И писатель, заплакав, покаянно склоняет голову. А зритель из всего этого убежденно заключает, что теракт левой эсерки Каплан и тайные умыслы умиравших с голоду писателей и ученых суть одно и то же. И не зря арестовывают профессоров: у каждого из них припасены для народа и его вождей пули, смазанные индейским ядом.

Да, Сталин, заботясь о Ленине, расспрашивает Василия: «Как он питается?» Свердлов несет Ленину пакетик сухарей к чаю. Дзержинский в холодную ночь отдает свой плащ Ленину. А Ленин сочувствует Василию, с которым случился голодный обморок. И все это нравственно, потому что служит делу. Служит победе революции. Но разве можно, как Горький, жалеть «людей из другого лагеря»?

Но обретались еще, видно, в кинозалах 30-х годов зрители, не избавившиеся от старорежимных понятий. Затвердившие навсегда из Нагорной проповеди: «Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, добро творите ненавидящим вас, молитесь за злословящих и преследующих вас». Тугодумы, упорно повторявшие, что ненависть всегда разрушительна, а животворно только добро, подвигаемое верой, надеждой и любовью. Непрошибаемые, которых не могла одолеть даже эстетическая мощь искусства.

К таким обращали свое слово кинокритики, разъяснявшие очень популярно и подробно, что ненависть-то как раз и способна стать источником добра, что именно она может носить «глубокий позитивный и жизнеутверждающий характер». Вот пример из журнала «Искусство кино»: «Ненависть может быть ненавистью умирающего к нарождающемуся, ненавистью исторически обреченного класса к классу молодому, восходящему, революционному. В этом случае ненависть есть эмоция только отрицательная и только разрушительная... Но есть и другая ненависть — ненависть побеждающего революционного класса к врагам революции и всего человечества... Подобная ненависть, будучи негативной и разрушительной по своей непосредственной направленности (ибо ее прямой целью является разрушение, уничтожение всего, что мешает поступательному ходу человеческого прогресса), положительна по своей конечной цели. Подобная ненависть по существу своему глубоко позитивна и жизнеутверждающа»[5].

Сколь ни витиеват словесный узор, основа его первобытно проста: он меня ненавидит — это негативно, я его ненавижу — это позитивно. Потому что я объявляю себя молодым и восходящим, а его — исторически отмирающим.

Подобная логика и на экране, и в кинокритике неминуемо вела к вопросу о том, допустимо ли поторопить историческое отмирание «людей из другого лагеря» их физическим умерщвлением.

«А вот можно ли убивать буржуев и офицеров на улице, если попадутся?» — вопрос одного из второстепенных персонажей «Арсенала» приобретает первопланное значение и, повторяясь, проходит через фильм тревожным пунктиром. Выросший в крестьянской семье, где единственной и постоянно читаемой книгой была Библия, Александр Довженко стремится сохранить высоту этических позиций. Хотя и признает уже социальное происхождение чем-то вроде неискупимого греха. И утверждает моральные

[4] Ромм М. Беседы о кино. М., 1964, с. 44.

[5] Карен Ф. Ненависть к врагу.— «Искусство кино», 1940, № 1—2, с. 110.

ное, именно моральное право рабочего убить социального врага во время классовых сражений, которые и показаны в «Арсенале». (Гайдамак рабочему: «Повернись к стенке, чтобы я мог убить тебя». Пытается нажать на курок, не может, воля парализована пониманием кощунственности происходящего. Рабочий, спокойно отбирая у врага оружие: «А почему я могу?» Уверенно стреляет, гайдамак падает мертвым.)

Однако в 1929 году, когда режиссер работал над фильмом, масштабно ширилось истребление людей совсем не в боях, а в самых обыденных обстоятельствах — «на улице, если попадутся». И это, надо думать, страшило и мучило художника, иначе трудно объяснить настойчивые повторы одного и того же вопроса.

В кино 30-х годов проблема уже не обсуждается, убийство «людей из другого лагеря» в ситуации гражданской войны или мира воспринимается как нечто нормальное. «Я право не учил, я его чую мозолями»,— отвечает герой из «Аэрограда» на вопрос о том, по какому праву он собирается самолично расстрелять врага народа. Эту картину Довженко сделал уже в 1935 году. И речь снова идет не о юридическом (его «учат»), а именно о моральном праве на убийство. Оно предоставлено человеку с «мозолями» уже в условиях спокойного, солнечного дня. Мирных 30-х годов.

Первая заповедь, нарушенная в «Арсенале», так сказать, наполовину, с оговорками, теперь нарушена целиком. Точнее говоря, она перевернулась. Кровь дозволяется и оправдывается.

Но опять-таки первая заповедь-оборотень (как и другие, о которых шла речь выше) чаще декларируется, нежели воплощается в прямом действии. Читают, например, письмо, в котором, в частности, рассказывается, что в деревне «скот поразобрали, Терентьевых спалили», «помещиков... хотели гнать, а потом решили и всех поубивали». Ленин одобряет текст мимически, короткими восклицаниями по ходу чтения и выводом: «Очень толковое письмо!» Но мы никогда не узнаем, как выглядели Терентьевы и другие безымянные люди, что они чувствовали, когда их жгли и резали.

Нам подробно показывают покушение на самого Ленина. Эпизод, в котором он мучается болью от ран, занимал полчаса экранного времени. (В нынешней копии он сокращен за счет визита Сталина.) Дальнейшая же судьба Каплан оставалась для зрителя тайной, о ее скором расстреле во дворе того же Кремля, где страдал Ленин, не упоминалось ни словом.

Первое, что приходит на ум в этой связи: историко-революционные фильмы хоть и показали события прошлого, служили, конечно, задачам своего времени. Они возбуждали и оставляли неудовлетворенной жажду мщения, оправдывая таким образом массовые репрессии 30-х годов. Однако строение их можно объяснить еще одной причиной.

Искусство обращалось к миллионам и должно было говорить на доступном им языке. То есть, как выяснилось, апеллировать к традиционному коду. Да, Ленин посылает народ «бить буржуев». Однако Мессия или его апостолы, непосредственно присутствующие на карательных акциях и злорадствующие при виде истекающих кровью жертв, оттолкнули бы зрителей или по меньшей мере остались бы непонятыми. Но Ленин на экране сам истекает кровью, страдая за народ, и тем повествование вводится в русло вековечного первообраза с его идеей жертвенной любви.

Общечеловеческий смысл архетипа вытесняется античеловеческим смыслом перевертышей и новообразований. Чтобы снова проступить и снова затемниться. Поочередное мерцание взаимоисключающих смыслов и создает постоянное нравственное двоение.

Конечно, обмануть зрителя, расположив к себе и тут же отравив его сознание, помогает не только игра с архетипами — сюжетными мотивами. В «актерском кинематографе» 30-х годов был создан выдающийся по своим художественным достоинствам иконостас большевистских божеств. Никогда позже советский экран не демонстрировал столь прекрасные, беспримесно-честные, сияющие умом и добротою лица, какие были у Николая Баталова, Бориса Щукина, Веры Марецкой, Николая Боголюбова. Воспитывавшиеся в самом начале века, в серебряную пору культуры, они несли на экран свою духовную глубину и чистоту. Вообразим на мгновение, что сотрудника ОГПУ воплощает не Николай Баталов, а другой исполнитель. И сразу станет ясным, что «Путевка в жизнь» суть слащаво-идеализированная история о детских Соловках, начиная с места действия (колонию устраивают в бывшем монастыре на полуострове) и кончая идеей о нравственном самосовершенствовании бывших преступников на строительстве железной дороги.

Мессия в роммовской дилогии тоже очеловечился в «актера какой-то совсем особой породы», говоря словами самого режиссера. После смерти Бориса Щукина в 1939 году Ромм так и не смог снять нового игрового фильма о Ленине: талантливых актеров

находилось немало, но не было способных «играть людей, которых должно полюбить». А Ленина было должно полюбить. И его полюбили.

В Борисе Щукине при его уме, демократизме и чувстве юмора прежде всего и превыше всего «поражала необыкновенно высокая этическая нравственность». Примечательна откровенность поздних режиссерских признаний: «Очень много щукинского было в образе Ленина, именно щукинского, а не ленинского...» «Нынешние поколения зрителей не могут отделить образ Ленина, созданный Щукиным, от образа самого Владимира Ильича»[6],— справедливо заключал Ромм в 1970 году.

Что бы ни говорил и как бы ни поступал экранный вождь образца 1937—1939 годов, завораживающее обаяние Бориса Щукина беспрерывно лучилось в зал, делая неодолимо-притягательным Владимира Ильича.

Но осознавали ли актер и режиссер особое назначение подобного лицедейства, когда работали над фильмами? Как вообще совмещали талантливейшие художники несомненную в каждом из них «высокую этическую настроенность» со старательным выговариванием всех этих пылких: «И совершенно прав товарищ Сталин...» Сокрушенных: «Мы слишком мягки...» Убежденных: «Жестокость будет понята и оправдана». Как совмещались светлый гений и проповедь зла? Этот вопрос касается уже не образного мира фильмов, а внутреннего мира художников, сокровенной сферы их переживаний и размышлений. И ответить на него я не берусь.

Лев Толстой, анализируя произведение, в котором нравственное отношение автора к предмету «постоянно колеблется: то выставляя дурное за хорошее, то признавая дурное дурным, а хорошее хорошим, то беспрестанно перескакивая с одного на другое», объяснил это тем, что над созданием художника тяготела «ужасающая по своей нелепости теория». Принятая искренне на веру, ложная теория притупляла нравственное чувство, но оно порою все же одерживало верх, и тогда художник «видел вещи в их сущности и потому невольно открывал истину: видел невольно дурное в том, что хотел считать хорошим»[7]. Нечто сходное обнаруживается и в кино тоталитарной эпохи.

Не скоро еще, видно, наступят времена, когда, не оскорбляя памяти ушедших легковесной публицистикой, мы сумеем во всей глубине постичь и раскрыть трагедию духа, пережитую нашими выдающимися художниками. Кажется, они были так несчастливы, что сами не понимали этого. Обманутые и самообманувшиеся, они оказались всего лишь человеческим материалом для эксперимента, сотворенного историей в нашей стране. Но слепые вожди слепых уготовили художникам еще более незавидную роль: в свою очередь киноклассики сделали человеческим материалом зрителей, талантливо сотворив над ними «эксперимент, понятный миллионам».

Но попридержим упреки и поймем для начала. что мы должны быть прежде всего благодарны художникам. Мы научились сомневаться, потому что они безоглядно-доверчиво поддались наваждению. Мы чуть осмелели, потому что горечь несвободы до дна была выпита нами. Прозрение досталось нам ценою не только собственного, но прежде всего их долгого и тяжкого опыта. Оглядываясь назад, нужно помнить об этом. Иначе и нас обуяет и ослепит все-разрушительный «священный классовый гнев».

Вот почему в этой статье я старалась по мере возможности вести речь не о личностях, а об идеях. Не о художниках, а о фильмах. Ведь произведения искусства, как водится, отделяются от своих создателей и живут самостоятельной жизнью. Мне важно было показать, что это была жизнь нравственных кентавров.

Наконец, последнее. Мне могут возразить: среди историко-революционных картин 30-х годов было исключение — «Чапаев». Да, этот фильм требует отдельного разговора. Требует, впрочем, продолжения и разговор о нравственном двоении, приобретшем в последующие десятилетия истории кино причудливые формы. Но оставим все это до следующего раза.

[6] Р о м м М. Избр. произв. в 3-х томах, т. 1. М., 1980, с. 147—153.

[7] «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. 2, с. 232.

Марк Алданов

Советские люди

(В кинематографе)

В письме к Федину от 10 февраля 1926 года Горький назвал творчество Алданова «чрезмерно умным, но насквозь чужим»[1]. Алданов и вправду был очень умен, и читатель очерка еще раз в этом убедится. Ромен Роллан, Герберт Уэллс, Бернард Шоу, Лион Фейхтвангер простодушно восхищались успехами «социалистического строительства» в СССР, русский эмигрант Алданов шел наперекор общему взгляду и оставался к тоталитаризму непримирим. Кто был прав, рассудило время. Понятно, почему Горький воспринимал Алданова насквозь чужим, любопытно другое: неужто Горький считал, что ум может быть чрезмерным?

Публикуемый очерк интересен как критический взгляд современника на советскую кинохронику эпохи первой пятилетки. Сегодняшнему читателю бросится в глаза: рассуждая о раболепии вождей перед Сталиным на трибуне Мавзолея, Алданов предсказывает, что Рыкова, Каменева, Зиновьева, Бухарина Сталин не расстреляет. К сожалению, писатель ошибся: всех четверых прикончил, да еще и многие миллионы впридачу! Но Алданов оказался прав в другом, в главном. Он верил в человеческий разум, в то, что когда-нибудь порабощенная страна воспрянет.

Под заголовком «Советский парад в кинематографе» очерк был опубликован в парижской газете «Последние новости» 5 февраля 1933 года. Перепечатан под новым названием в книге очерков: Алданов М. Юность Павла Строганова и другие характеристики. Белград, 1935, с. 173—188. Печатается по этой книге.

Смотр Красной Армии в Москве. Он, несомненно, производит впечатление. Войска маршируют прекрасно. «Не хуже нашей гвардии»,— говорил (со смешанными, кажется, чувствами) бывший командир гвардейского полка.

Может быть. Но это не очень важно. Красной Армии не за что сражаться и незачем побеждать. «Да так всегда было!» — скажет скептик. Зачем было русским мужичкам побеждать когда-то венгров или брать Париж? А Красная Армия, вдобавок, многочисленна. «Бог обычно на стороне больших батальонов»,— сказал Наполеон в минуту веселой откровенности.

У него можно найти и прямо противоположные утверждения. В этой области военная наука — вообще темная для нас, штатских,— становится особенно темной. Военные историки еще не разрешили вопроса, какая армия была лучше, например, в пору Суворовского похода: «сознательная» французская или «несознательная» русская? Как бы то ни было, с той поры неизгладимую психологическую грань провел 1917 год. Впервые солдаты убедились в том, чего они в XIX столетии не подозревали: стрелять в неприятеля по приказу начальства не так уж обязательно; можно при случае стрелять и в начальство. Вековой инерции послушания у Красной Армии нет. Тогда «душа»? Но в душе у нее, очевидно, должна быть брошюра о Третьем Интернационале. Для войны этого мало. Красноармейцы — люди, видящие то, что творится вокруг них. Стрелять они, вероятно, будут, но в кого?

Спор нельзя упрощать: вооружения или «дух»? Все, по-видимому, сводится к дозировке того и другого. В эпоху высшего торжества техники компетентный человек, маршал Фош, говорил (весной 1918 года): «Когда я становлюсь на техническую точку зрения, победа над Германией представляется мне невозможной. Когда я подхожу к вопросу с точки зрения духа, я не сомневаюсь в победе ни минуты». Некоторые страницы из сочинений Фоша почти дословно совпадают с тем, что сказал о военном деле и о победе в «Войне и мире» Толстой...

А вопрос для нас достаточно важный. Если эти так прекрасно марширующие войска действительно всей душой преданы советской власти, то мы вряд ли когда-нибудь увидим Россию. Но либо такое предположение вздорно, либо человеческий разум — чистейшая легенда.

●

На протянутом вдоль стены полотне два огромных портрета: слева Ленин, справа Сталин. Это ново: до сих пор, кажется, рядом с Лениным не ставили никого, кроме Маркса.

[1] Горький и советские писатели. Неизданная переписка — «Литературное наследие», т. 70. М., 1963, с. 504.

Вот и сам диктатор. В сопровождении толпы сановников и чекистов он проходит к Мавзолею. Перед священной могилой лицо его принимает соответственное выражение. Настоящие чувства, внушаемые ему Лениным после «завещания», угадать не так трудно. Вспомним латинское изречение: «Пусть он будет богом, если только он мертв».

К сожалению, я не могу признать лицо Сталина ничтожным. В нем есть и сила, и значительность. Незачем изображать этого человека дураком. С тех пор, как существует мир, дураки диктаторами не становились. «Удар по левой оппозиции», «блок с правой оппозицией», потом наоборот,— психологическая сторона дела много проще. Проблема Сталина — проблема атаманства. Этот человек — атаман по природе.

Гердер, порою веривший в переселение душ, говорил, что по лицу человека узнает, кем он был в своем предыдущем земном воплощении. Не берусь сказать, кем был Сталин,— «великий строитель будущего» и теперь человек XV века: тогда в Европе почти везде власть принадлежала Сталиным. Тогда и создалась та политическая мудрость, которую много позднее французский государственный человек выражал словами: «Если б народу слишком хорошо жилось, то править им было бы очень трудно».

Одет Сталин странно. На нем не военный мундир и не штатское платье, а созданная большевиками форма, нечто среднее между френчем и толстовкой, помесь чего-то якобы крайне русского с чем-то якобы крайне международным. Вид у диктатора бодрый и уверенный. О других сановниках этого никак не скажешь. Некоторые, старательно улыбаясь (пролетарский праздник), с явным беспокойством оглядываются по сторонам. Знают, что их сейчас фотографируют на показ всему миру, и все-таки нервно оглядываются. Это, я думаю, первые правители России, не имеющие решительно никаких иллюзий относительно окружающей их народной любви. У представителей старого строя такие иллюзии были. Были они и у людей 1917 года. Министр труда Скобелев, помню, вечно сиял от восторга,— так его радовала народная любовь. На концертах-митингах того времени, где он часами говорил о том, что теперь не время для речей, ему, действительно, устраивались сказочные овации.

●

Музыка играет. Идет «глава советского государства».

В фигуре Калинина есть что-то непреодолимо комическое. Он посажен в сановники больше за происхождение: «крестьянин от сохи», так же, как «рабочий от станка»,— это нечто вроде советского генерала от инфантерии. Можно усомниться, был ли когда-нибудь в самом деле «крестьянином от сохи» этот старичок в пенсне; но во всяком случае никаких других политических заслуг за ним не значится; «ни ритор, ни философ, дидаскальства и логофетства не искусен, простец человек и зело исполнен неведения». Комизм в том, что при советском строе он строго конституционный монарх — король царствует, но не управляет — и, не имея ровно никакого значения, взят исключительно для представительства: принимает иностранных послов — надо же иметь главу государства, как у людей. Вид у него соответственный: строго конституционный монарх веселится со своим народом в день национального праздника.

За президентом также следуют сановники и чекисты. Не разберешь, кто сановник, кто чекист. Лента на мгновение выбрасывает и уводит истинно страшное, зверское лицо. Кто это? Кем был этот человек до революции? Как могли подобные люди появиться в чеховской России, в той России, «где ничего не происходит», где национальным недостатком считалась обломовщина, — странно и смешно теперь вспоминать об этих упражнениях в национальной психологии после пережитого нами апокалиптического пятнадцатилетия. Напишет ли свои воспоминания, расскажет ли когда-нибудь свою мрачную повесть этот человек-по-ошибке? Ведь уж он-то ни при каких будущих переворотах не пропадет.

Другие лица в большинстве серые, не злые, не добрые — никакие. «Три тысячи лет человеческой цивилизации», видимо, их мало коснулись. Такими могли быть подлиповцы — из них, как известно, умнейший умел считать только до пяти. У Сталина, у Троцкого «диамат» мог вытравить, выжечь душу. У этих и выжигать было нечего. В отдельности они ничтожны, в массе очень страшны. Вот она, новая людская порода, о которой говорил Горький в излюбленном стихотворении провинциальных актеров (для актеров и тире предназначались, как ноты для певцов): «Так шествует мятежный человек вперед! и — выше! Все — вперед! и — выше!»

●

Из ворот Кремля выносится на коне Ворошилов. Очень недурно: совсем советский кавалергард, гусар смерти Третьего Интернационала. Именно выносится, а не выезжает. Так на обложках книг для юношества изображали Богдана Хмельницкого, не хватает только булавы. Ворошилов очередной большевистский Карно[2]. До него Карно был Фрунзе, и еще раньше Троцкий,— в самом начале советскими войсками командовал Крыленко, но недолго, не успел стать Карно. Собственно, сходство неполное: армии того Карно победоносно сражались с соединенными силами всей Европы. Эти с внешним врагом воевали всего один раз — с Польшей,— и нельзя сказать, чтобы очень удачно. Зато они «создали армию»,— что, пожалуй, при прекрасном человеческом материале и при неограниченных кредитах для закупок снаряжения в Европе было и не так трудно. Главная заслуга останется, конечно, за Троцким,— где же Ворошилову тягаться с мировым чемпионом саморекламы. Путешествие Троцкого по Европе[3] сделало бы в

[2] Карно Лазарь (1753—1823) — полководец и военный деятель эпохи Великой французской революции и Наполеона. Имел почетное звание «организатор победы».— *Публ.*

[3] То же самое можно сказать и об его недавней высылке из Парижа. Толпы народа съезжались в Барбизон, чтобы взглянуть на «бывшего диктатора» (хоть диктатором Троцкий никогда не был — вся власть принадлежала Ленину). Остается утешаться тем, что барон де Люссатс привлек бы, пожалуй, еще больше публики.

рекламном отношении честь и Грете Гарбо, и Поле Негри: они, кроме разводов, ничего не могут придумать. Однако и Ворошилова начинают знать на Западе.

Все иностранные корреспонденты в один голос утверждают, что Ворошилов в Советской России — «вождь оппозиции, проникнутой национальным духом». Можно с некоторой вероятностью предположить, что таков кремлевский уговор именно для иностранных корреспондентов: «Ты, товарищ Клим, будешь вождем оппозиции, проникнутой национальным духом»... Разные соображения могут быть у Политического Бюро. Я весьма сомневаюсь, чтобы Сталин для вождя национальной оппозиции не мог найти другой должности, кроме поста главы Красной Армии.

— «Будиони!» — торжественно объявляет голос «спикера».

Публика смотрит с любопытством. Знаменитый Буденный! В самом деле он замечателен, этот древний, почвенный, неизвестный Западу образ. Во всяком случае, это нечто подлинное на маскараде: настоящий солдат среди рабочих в генеральских мундирах. Буденный удивительно не похож на интернационалиста и на «строителя будущего». Художник, который пожелал бы дать иллюстрации к «Войне и миру», мог бы с него писать доезжачего Данилу. Это был «по-украински, в скобку обстриженный, седой, морщинистый охотник, с гнутым арапником в руке, и с тем выражением самостоятельности и презрения ко всему в мире, которое бывает только у охотников... Несмотря на то, что Данила был невелик ростом, видеть его в комнате производило впечатление, подобное тому, как когда видишь лошадь или медведя на полу между мебелью и условиями людской жизни. Данила сам это чувствовал и, как обыкновенно, стоял у самой двери, стараясь говорить тише, не двигаться, чтобы не поломать как-нибудь господских покоев, и стараясь поскорее все высказать и выйти на простор, из-под потолка под небо». К этому ничего не прибавишь. Я дорого дал бы, чтобы поглядеть на Буденного во время заседания Третьего Интернационала или послушать его политическую беседу, например, с Карлом Радеком.

●

За правительством следует дипломатический корпус. Люди того облика, который несколько условно признается аристократическим. Со времени графов Мирбаха и Брокдорфа-Ранцау создалась непонятная традиция: посылать в Москву аристократов. Не скрываю: этот дипломатический корпус на параде Красной Армии представляет собой зрелище и довольно смешное, и довольно жалкое. Советские войска, рабочие, комсомольцы проходят со знаменами. Надписи: «Долой капиталистический строй!»... «Долой мировую буржуазию!»... «Да здравствует всемирная коммунистическая революция!»... Послы смотрят и приятно улыбаются. Зачем они приезжают на эти парады, казалось бы, оскорбительные и для них самих, и для их правительств? Долг службы? Никакой катастрофы не произошло бы, если б они не пожаловали праздновать 15-летие Октябрьской революции. Вдобавок для тех, кого они представляют, кое-что в прошлом могло быть — и, вероятно было — личной драмой. Ничего не поделаешь, долг службы. Император Франц-Иосиф до конца дней не приглашал к себе мексиканского посланника — в Мексике, как известно, расстреляли его брата. Другая крайность. Но, право, та была достойнее.

Японский офицер, приятно улыбаясь, смотрит на проходящие по площади танки. Я предполагаю, что в них для него нет ничего нового: может быть, и конструкцию их знает? Может, имеет и списки, и чертежи, и фотографии? Рядом с военным агентом, вероятно, японский посол, тот самый, что ведет с Литвиновым столь курьезную переписку: «Миролюбие советского правительства всем достаточно известно...» — «Поэтому советское правительство очень желало бы заключить договор о взаимном ненападении...» — «Японское правительство тоже очень этого желало бы, но война и так безусловно запрещена договором Келлога...» Нельзя с ним не согласиться: ведь и в самом деле безусловно запрещена! Психология ясная, но и забавная: все клочки бумажки не стоят медного гроша, однако два клочка все же лучше (или хуже?), чем один.

●

За японским послом следует, если не ошибаюсь, германский.

В ту пору, когда бессмысленным, но достаточно жутким memento mori прозвучал на весь мир выстрел Иуды Штерна, правые немецкие газеты писали, что Дирксен «продолжает большое дело графа Брокдорфа-Ранцау»[1]. В Германии правые не слишком любили «красного графа», так что эту похвалу надо особенно ценить. Гениальная идея Брокдорфа-Ранцау, как известно, заключалась в том, чтобы использовать Советскую Россию в борьбе с западными державами,— как теперь не менее гениальная контридея Эдуарда Эррио сводится к сближению с Советской Россией для того, чтобы отвлечь ее от Германии. На глубокомысленном дипломатическом языке это называется «русской картой». Нельзя сказать, чтобы в колоде дипломатов ненадежная «русская карта» уже принесла комулибо очень большой выигрыш. Но они веры не теряют, особенно немцы. Дирксена газеты называли «дипломатом старой бисмарковской школы»,— выражение тоже не совсем ясное: Бисмарк терпеть не мог дипломатов и не ставил их ни в грош («послы должны мне подчиняться, как капралы»).

Среди этих бисмарковских учеников есть способные люди. Таковы и фон Шлейхер, и фон Папен, и Гитлер, и Гугенберг[2]. Но нам от их дарований не легче. Что они готовят миру? Может, все-таки сжалятся над «тремя тысячами лет цивилизации»? Хорошо ли, наконец, взвесили силы:

[1] У. Брокдорф-Ранцау и Г. Дирксен — немецкие дипломаты периода Веймарской республики, немецкие послы в СССР. Брокдорф-Ранцау в 1928 году убит в Германии террористом И. Штерном.— Публ.

[2] К. фон Шлейхер (1882—1934) — немецкий генерал, рейхсканцлер Германии перед приходом к власти Гитлера.

А. Гугенберг (1865—1951) — крупный капиталист, политик, финансировал национал-социалистскую партию.— Публ.

и силу нынешней Германии, и свою собственную душевную силу?

Я писал в свое время, что вопрос, стоящий перед Германией, сводится к следующему: даст ли «самая совершенная в мире демократия» себя съесть хотя бы самым совершенным демократическим способом? Теперь ответ ясен: дала. Возможно, разумеется, что это и не окончательный ответ,— ничего окончательного в политике не бывает. Но того, что случилось, достаточно. «Завоевания великой эпохи», как говорил в 1919 году один из вождей германской социал-демократии, теперь вполне выяснились. Карл Маркс завещал социал-демократам: «В парламенте не грозить уличными баррикадами, а на улице не вести себя парламентарно». Этого завета они не выполнили — Бог им судья: может быть, и не могли выполнить. Во всяком случае, главные завоевания налицо. Еще недавно наивный историк заметил: «В 1913 году мир походил на пороховой погреб»... То ли дело теперь!

Бисмарк писал на склоне дней: «На душе у меня тяжело. Во всю свою долгую жизнь я никого счастливым не сделал: ни своих друзей, ни семьи, ни даже себя. Я сделал много, много зла. Я был виновником трех больших войн. Из-за меня погибло более 800 тысяч человек на полях сражений; их теперь оплакивают матери, братья, сестры, вдовы»... Биограф Бисмарка Вельшингер в символическом освещении описывал и его смерть: «В субботу 30 июля 1898 года около трех часов началась агония. В это время буря разразилась на Северном море. Бешеный ветер врывался в окна замка и стонал между соснами огромного леса. В одиннадцать часов вечера князь поднялся на постели, поднес руки к лицу, точно защищаясь от какого-то страшного видения, и скончался».

Сделаем поправку на красноречие, все же это — по крайней мере, в теории — могло бы быть интересно современным кандидатам в Бисмарки. Вдобавок маленькие, дешевенькие войны того времени, как всем известно, невинная забава по сравнению с тем, что теперь обещают нам специалисты: кажется, впервые в истории военной техники средства защиты стали быстро отставать от средств нападения. От налета воздушных отравителей защититься почти невозможно, а чудеса химии и авиации одинаково доступны всем большим современным государствам. «История учит тому, что она ничему не учит». Но хоть от хитроумных ставок на «русскую карту» могли бы отказаться нынешние Макиавелли министерских кабинетов — «пигмеи», по недавнему определению Ллойд-Джорджа.

Здесь необходим, очевидно, предметный урок,— вот как в немецких трамваях висят картинки с изображением человека, неудачно соскочившего на ходу с площадки и растянувшегося на мостовой. Надпись: «Так часто кончается соскакивание». Предусмотрительный народ. Если б он был так же предусмотрителен в политике!..

●

Публика. Первые ряды, конечно, подобраны: уж очень близко от окруженных народной любовью вождей. Но всю эту толпу подобрать было бы трудно. По лицам нелегко судить о психологии советских граждан — посмотрим в тот dies irae[6], когда они посрывают с себя маски. Однако у меня впечатление: люди — даже те, бритые, комсомольского вида,— любуются парадом искренне, как любовалась бы французская толпа. Казалось бы, почему? Конечно, Красная Армия нужна для защиты социалистического отечества от империалистов и белобандитов. Но ведь и в таком понимании она не больше, как печальная необходимость: надо терпеть армию, надо иметь армию, а любоваться ею не приходится. Это хорошо для какой-нибудь мелкобуржуазной Франции. Армия сама по себе ведь символ отжившего строя.

Все то же. Россия и мир к западу от Рейна вот уже пятнадцать лет живут по противоположным законам. Западный мир как будто левеет, несмотря на энтузиазм нового града. На Западе интеллигенция по самым разным причинам — кто от долгой безработицы, кто бесясь с жиру,— увлекается советским строительством или делает вид, будто увлекается. В России, я думаю, все, не исключая рядовых коммунистов, тоскуют по квартире без уплотнений и без «жилплощади», по бакалейной лавке без хвостов и без карточек, по «отжившему строю», по той самой буржуазной жизни, над которой так тонко и так искренне издеваются иные советские писатели. Это настоящая трагедия. Смеяться тут не над чем, и уж совсем кое-кому будет не до смеха, когда этой тоской прорвет сто шестьдесят миллионов людей. Не так трудно каждому из нас мысленно себя перенести в их жизненные условия. Многое видели и мы сами до эмиграции.

На одном из славянских языков эмигранты называются «упрхлики»,— вероятно, от корня «упорхнуть». В этом, надеюсь, нет ничего обидного: и то сказать, среди людей, правящих теперь в мире,— например, в Чехословакии, Польше, Испании, Каталонии, Ирландии (и в России),— чрезвычайно много бывших «упрхликов». Продолжение словесной ассоциации, очевидно, должно было бы вызвать мысль о беззаботной, как у птички, радостной жизни на чужбине... Эту жизнь мы достаточно хорошо знаем. Но вот только для того, чтобы не проходить в шеренге манифестантов перед Мавзолеем Ленина, стоило — о, да, как стоило! — стать «упрхликом», хотя бы и на долгие годы.

Дело ведь, конечно, не в одной материальной стороне жизни, невзгоды которой так легко и бодро переносят издали за советских граждан леди Астор и другие владельцы сверхпередовых западноевропейских салонов. Свой угол имеет ведь и прямое, и символическое значение. Не приходится удивляться и тому, что человека, которого пятнадцать лет и в жизни, и в газете, и в книгах, и со сцены, и с экрана пичкают одним «диаматом», тянет к самым разным явлениям «буржуазной» жизни. Ловкие люди в России отлично это понимают. Достаточно взглянуть на советские фильмы. Все они, разумеется, строго идейны и вполне «диаматичны». Но в каждой так или иначе, более или менее ловко вставлены либо «бульвар-

[6] День гнева (лат.) — Ред.

ный роман», либо «буржуазная мелодрама», либо сцены из жизни акул капитализма,— конечно, с обличительной целью. Если уж никоим образом нельзя изобразить, как живут акулы капитализма, то пристегиваются война, притоны, бандиты. Что-то такое вклеили и в «Путевку в жизнь» — вдобавок совершенно вразрез с тенденцией фильма: задача ведь заключалась в том, чтобы показать, как прекрасно, по-новому воспитывается советское юношество. И вдруг беспризорные попадают в какой-то — вероятно, случайно оказавшийся в СССР — притон! Вино, женщины, револьверы, выстрелы, связанные люди,— как в лучшем фильме из быта чикагских гангстеров. Советское новое воспитание от этих сцен, быть может, теряет по сравнению со старым, буржуазным. Но, очевидно, спрос порождает предложение.

Поэт Безыменский горестно предупреждает, что в сердце советского человека

> В углах где-то есть тайники,
> Где скрываются чувства-мещане,
> Чувства-буржуи,
> Чувства-меньшевики.

Думаю даже, не столько чувства-меньшевики, сколько чувства-буржуи.

●

Мавзолей Ленина. Это далеко не худшая из советских построек. Но даже для надгробного памятника большевистскому богу они ничего своего придумать не могли. Как раз перед войной немцы открыли американскую архитектуру (действительно превосходную), признали ее высшим достижением зодческого искусства со времени Возрождения и нашли в ней египетское влияние. К большевикам все это пришло с опозданием в несколько лет и с точностью сказалось на ленинском Мавзолее; здесь и Германия, и Америка, и Египет. Среди строений исторической площади есть высокие здания искусства; есть и другое, не имеющее художественного значения. Но все это русское искусство. На Красной площади этот Мавзолей, сам по себе недурной,— столь же нелепый, сколь хвастливый вызов вековой истории. Можно, однако, думать, что по долговечности он с египетскими пирамидами не сравняется.

На площадке Мавзолея, стеснившись вокруг Сталина, стоят сановники. Красная площадь залита народом. Картина получается символическая: скала на море. Вдруг буря? Что останется на скале?

Быть может, поэтому все они так льнут к Сталину, так раболепствуют, так унижаются перед ним. Ведь все-таки эти люди работали на историю: у каждого из них через столетие найдется дурак-биограф. Зачем они ему причиняют неприятность своими постыдными покаяниями? Боязнь репрессий со стороны Политического Бюро? Однако достаточно ясно, что Рыкова, Каменева, Зиновьева, Бухарина Сталин не расстреляет, как не расстрелял и Троцкого. Нет, тут не только боязнь репрессий. Тут психология людей, жаждущих бури на окруженной морем скале. Какие уж внутренние ссоры! У кого воля и нервы крепче, тому и подчиняются беспрекословно остальные. А этот человек, повторяю, природный атаман. Все они его ненавидят, но чувствуют: если он не спасет, то уж другой не спасет никто.

Мирабо говорит:

«Trop souvent le danger rallie à la domination absolue; et, dans le sein de l'anarchie, un despote même parait un sauveur"[7].

Мимо Мавзолея проходит со знаменами ликующий народ. Поразительное совпадение в том, как выражается ликование. Надписи: «У нас пятилетка выполнена в четыре года»... «Мы выполнили пятилетку в три года и восемь месяцев»... и т. д. Разумеется, единый народный порыв восторга,— но все же ГПУ могло бы больше позаботиться о правдоподобии.

В какой-то процессии идут почтенные седые старики. Вероятно, советские ученые. Бедные люди, самые несчастные из всех!..

Много лет тому назад, в пору страшного голода, Ленин (кажется, по совету Максима Горького) решил «протянуть руку спецам». Им было сделано определенное предложение. Для его обсуждения на одной из московских квартир собралась старая гвардия русской интеллигенции. С разных концов огромного города пришли пешком нищие, больные, голодные, оборванные люди — с именами, известными всей России. Предлагали им много, очень много: кусок хлеба, дрова, обеспеченный угол, иными словами, все — жизнь. Предложение было отвергнуто — историк русской интеллигенции этой сцены не забудет. Большинства тех людей уже нет в живых; некоторые были расстреляны. С той поры многое изменилось. Нам, эмигрантам, никого судить не приходится.

Герцен писал когда-то о порабощенной Италии:

«Страна похожа на семью, в которой недавно совершилось какое-нибудь черное преступление, обрушилось какое-нибудь страшное несчастье, обличившее дурные тайны,— на семью, по которой прошла рука палача, из которой кто-нибудь выбыл на галеры... Все в раздражении, невинные стыдятся, всех мучит бессильное желание мести, страдательная ненависть отравляет, расслабляет. Может, и есть близкие выходы, но разумом их не видать; они лежат в случайностях, во внешних обстоятельствах, они лежат вне границ. Судьба Италии не в ней. Это само по себе одно из невыносимейших оскорблений».

Войска проходят мимо Мавзолея, музыка играет марш — он у них исполняется и на похоронах. Сталин, чуть щурясь, с легкой усмешкой смотрит на парад. В воздухе носятся аэропланы, идут броневые автомобили, народ ликует. Бравурно-похоронная мелодия зажигает сердца:

> Sonne aujourd'hui le glas, bourdon
> de Notre-Dame,
> Te demain, le tocsin![8]

Публикацию подготовил А. А. Чернышев

[7] «Слишком часто опасность мирит с безграничной властью; в пору анархии и деспот кажется спасителем» (фр.).

[8] «Греми сегодня похоронным звоном, колокол, а завтра ударь в набат» (Гюго).

Е. Левин

Киноведческие мечтания

По страницам нового киножурнала

Много лет подряд, начиная с конца 50-х годов, в профессиональных кругах шли взволнованные разговоры о том, что нашему кинематографу необходим мозговой центр — мощный и многопрофильный научно-исследовательский институт. Ведь вон какие новые задачи — небывало сложные, комплексные — стоят ныне перед историками, теоретиками, социологами кино. Между тем киноведческие силы малочисленны, специалисты разобщены и обречены на кустарщину, на провинциализм — навязанной режимом унизительной отторженностью от мирового кинопроцесса; не было конца сетованиям на слабое знакомство с зарубежной кинолитературой, на отсутствие постоянного общения с коллегами и мастерами экрана «оттуда».

Мечта о НИИ киноискусства вскоре стала воспаленной. Делались и практические шаги — писались докладные в инстанции, предлагались различные проекты. Понятно было, что речь идет не только о разумном собирании научных сил и о том, чтобы создать им цивилизованные условия для продуктивной работы. Эта, по сути, несложная акция, на которую инстанции никак не решались, виделась вершиной айсберга — частью более глубокой проблемы. Речь шла об отношении государства к «важнейшему из искусств» — о подлинном отношении, а не декларативном.

На словах, помним,— «важнейшее из искусств», громкие фразы в приветствиях Генеральных секретарей ЦК КПСС Московскому и Ташкентскому фестивалям, на деле — давящее безразличие, мертвящее равнодушие бескультурья.

И на сей счет никто не заблуждался, хотя попытки пробить лбом стену безответного (и безответственного) здания на Старой площади продолжались. Становилось все яснее, что не в самом «важнейшем» тут дело, а в общей антикультурной политике: в сознательном нежелании удовлетворять культурные запросы, в твердой решимости не только не расширять, а по возможности ограничивать области духовной деятельности, интеллектуальной инициативы, творческой самостоятельности. Частный случай — с вожделенным и несбыточным НИИ — полно отразил общее положение неосталинской реакции. Отсюда у многих — горечь безнадежности, внутренняя установка на компромисс с режимом, который «всех нас переживет», отсюда — привычка строить свои научные планы по программе-минимум, не забираться глубоко, не залетать высоко.

Но история не пресеклась, жизнь, хоть и частично, все же брала свое. Сменилось киноруководство, покинул кресло первого заместителя председателя Госкино В. Е. Баскаков и переселился в кабинет директора НИИ теории и истории кино.

Произошло это в 1974 году.

Свершилось! Сколько радости было, какие планы строились! Возрождались самые смелые надежды: отныне будет систематически и комплексно изучаться современный кинопроцесс, начнется коллективная разработка новейших киноведческих методологий, давно пора взяться за фундаментальные проблемы теории кино, за создание капитального труда по истории отечественной кинематографии, отвечающего сегодняшним требованиям, за историю кинокритики и самого киноведения. А сколько работы в области теории режиссуры, кинодраматургии, операторского, актерского мастерства, киномузыки! А какие возможности открываются для основательного и широкого изучения классического наследия — гораздо более обширного, чем нам ранее представлялось! Социология кино — ее, по сути, предстоит создавать заново: опыт 20-х годов был грубо прерван и забыт. А громадная территория зарубежного кино! Взяться бы за историю мирового кино: здесь мы очень отстаем. Просто дух, ей богу, захватывало.

Так что же, мечта сбылась? Не совсем. ВНИИК Госкино СССР сделал очень много, но куда меньше, чем мог. Беда в том, что он был задуман институтом ведомственным, и только его сотрудники могут рассказать, сколько драгоценного времени ушло у них на сочинение бесчисленных разнообразных справок и других служебных текстов, не имеющих к киноведению никакого отношения. Воспоминания об этой продукции до сих пор сопровождаются скрежетом зубовным.

И вновь мечтали: вот бы работать по-иному — по-настоящему, в полную силу, не только в рамках тематики, искусственно рассеченной на отделы или секторы, а и проблемными группами, мобильными исследовательскими коллективами «по интересам», и по-новому оценить положение киноведения, его возможности — и свои собственные.

А они были велики. Злые языки не совсем безосновательно утверждали, что в институте немало случайных людей, однако при всем при том в нем сложился коллектив бесспорно талантливых и крупных специалистов разных поколений, которым были по плечу серьезные задачи и которые могли работать на высоком уровне современной гуманитарной науки.

Но и здесь действовал закон застоя — невостребованность подлинной теории и большой культуры: их оттесняли на периферию, распыляли их силы, пригибали к земле сеткой мелочных «социальных законов».

И только после 1985 года появилась возможность свободно и профессионально решать все внутренние проблемы института как научного учреждения и прямо, без служебных пируэтов, означающих ведомственное долженствование, подойти к проблемам киноведческим.

Я не пишу историю ВНИИКа, а введение в разговор о «Киноведческих записках» мне понадобилось для того, чтобы читателю яснее стал рубеж, этим изданием обозначенный: здесь важно не только сугубо научное, но и духовное содержание нового этапа в жизни вымечтанного и выстраданного института — весьма сложного сообщества, каким является всякий НИИ, а в особенности — занимающийся изучением искусства.

Александр Трошин со товарищи задумали «Киноведческие записки» как периодический журнал. Однако разрешение на издание такового в то недалекое время надо было получить в ЦК КПСС, на что могли уйти многие месяцы. Поэтому решили двигаться к цели короткими перебежками: заявить «КЗ» как историко-теоретический сборник, затем сделать его периодическим (на что тоже требовалось специальное разрешение!) и уже потом переводить его в ранг журнала (и опять мечталось — сделать его подписным изданием).

Первый выпуск «КЗ» ушел в типографию в середине января 1989 года, верстку шестого я получил в августе 1990, а с седьмого «КЗ» становится периодическим журналом. Вот как ускорила история течение свое!

Подробный анализ шести сборников — задача не для одной статьи. Поговорим о типе научного издания, о том новом, что оно вносит в киноведение (это — сбывшиеся мечты!), и о том, что оно может дать науке о кино (почему бы снова не помечтать?)

●

Ведомственные сборники («Труды...», «Ученые записки» и т. п.) в основном, как известно, состоят из плановых работ. Они обсуждаются в отделах (секторах), затем утверждаются Ученым советом — и либо появляются в институтских изданиях, как правило, малотиражных, либо оседают на полках «многоуважаемых шкафов». Далеко не всем сотрудникам удается напечатать свои статьи (в полном, сокращенном или переработанном виде) во вневедомственной печати. Это обстоятельство, по моим наблюдениям, порождает одно печальное последствие. Специалисты смиряются с тем, что трудятся, в сущности, друг для друга, для узкого круга коллег, и перестают, а некоторые и разучиваются писать «открытые тексты» — то есть, откровенно говоря, отвыкают писать хорошо. Поэтому каждый выпуск «КЗ» открывал с радостью и тревогой. Тревога оказывалась напрасной — за редкими исключениями.

Общее впечатление: наиболее интересны те авторы, в том числе и «со стороны» (а их немало), которые, обладая широким философским и культурологическим кругозором, каждую проблему стремятся рассматривать в сложном историческом контексте — без чего, как известно, нет ни подлинной истории, ни подлинной теории искусства.

С первого выпуска начался поиск типа издания. Тут было, вообще говоря, два пути. Один — не мудрствуя лукаво, собирать под одну обложку готовые тексты, группировать по содержательным или формальным признакам в разделы, озаглавливать их, и с плеч долой; путь ничуть не криминальный — были бы хороши тексты. Второй — располагая плановыми работами и заказывая (принимая) новые, формировать не альманах (ценный только качеством каждого

произведения, они же могут быть друг с другом никак не связаны), а сборник, отмеченный внутренней теоретико-методологической цельностью (при том, что авторы нередко вступают в необъявленные споры).

С самого начала редакция «КЗ» (Н. Дымшиц, Л. Козлов, Н. Нусинова, А. Трошин, ответственный редактор, И. Шилова, Л. Шмарина, ученый секретарь, М. Ямпольский) пошла по второму пути. И уже в первых выпусках ушла от альманаха. Это, конечно, заслуга редколлегии — не формальной, не списочной, а действующей, но и обнадеживающее свидетельство больших возможностей отечественного киноведения (точнее, его московского, в основном, отряда). Несмотря на общие трудности и лично-биографические передряги, на унижения зависимостью от пришибеевых и держиморд, на давивший, уродовавший, но духовно все же преодоленный абсурд ничтожной ведомственности и навязанной заштатности, киноведение наше, говоря языком военных сводок, сохранило живую силу и технику и накопило достаточно пороха в пороховницах.

Отдельного и подробного разговора заслуживает каждый выпуск и каждое исследование, каждая публикация неизвестных или забытых текстов (а им редколлегия уделяет повышенное внимание, и это замечательно). Однако сосредоточимся не на отдельных работах, а на крупных историко-теоретических и методологических проблемах, осмысление которых и составляет заслугу «КЗ».

Центральной можно назвать проблему изучения советского кино как социокультурного и художественного, взятого в целом явления. Исследование необходимо вести по-новому, это было ясно всем в последние годы, ибо в наших прежних разработках многое устарело и обмелело, мы гораздо шире и глубже теперь смотрим на весь пройденный киноискусством путь, на его совокупный творческий опыт. Такая попытка предпринята в открывающей первый выпуск статье Л. Козлова «О единстве кинокультуры».

Л. Козлов отмечает, что в 70-е годы наша кинокультура изменилась. утратилось ее единство, рассеялась «нравственная атмосфера коллективного дела»[1]. И задает вопрос: «возможно ли, и в какой мере возможно, сохраняя и развивая творческое многообразие кинематографа, восстановить единство кинокультуры?» (I, 13). Чтобы ответить на него, надо условиться, что́ понимать под культурой и под ее единством. Например, то единство, о котором говорит исследователь, являлось в 20—70-е годы единством огосударствленного кинематографа, оно было мистифицировано в огосударствленном же общественном сознании и выступало псевдоколлективистской мифологемой, подобно тому, как в такую же псевдореволюционную мифологему тотально-этатистский режим превратил социалистический идеал и социалистические ценности (она до сих пор «работает» в официальной идеологии, партийной пропаганде, государственной эмблематике и «династическом» ритуале потому, что еще жива в массовом сознании, как показало наиболее убедительно празднование 73-й годовщины Октября). Рушится режим — распадается и его мифология (а ее разложение, как это всегда бывало в истории, началось еще до первых подземных толчков, что свидетельствует всегда об их приближении, об исчерпанности системы и ее неминуемом крахе; поэтому тонко отмеченная Л. Козловым диссоциация огосударствленной кинокультуры в 70-е годы явилась грозным предупреждением, сбывшимся пророчеством, которого тогда никто, по-видимому, не разгадал).

Л. Козлов пишет: «Начиная со второй половины шестидесятых годов, в кинематографе происходило ослабление основных критериев, затемнение важнейших ориентиров, действительно определявших творческую идеологию и общекультурное сознание советских кинематографистов на протяжении долгого времени.

Представления о назначении кино и о смысле работы в нем менялись, и в ходе этого изменения были во многом утрачены те высокие объединяющие понятия о деле, которому мы призваны служить, что были присущи сознанию старших поколений» (I, 11).

Необходимо уточнить: «ослабление основных критериев» началось в 30-е годы, тогда же «высокие объединяющие понятия» стали превращаться, а во второй половине 40-х годов превратились в ритуальные декларации, разительно не совпадающие с практической деятельностью. Исследователь утверждает, что для крупных наших режиссеров — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Савченко, Пырьева, Ромма, Кулешова, Вертова, Шенгелая, Эрмлера, Козинцева, Васильевых, Юткевича, Герасимова, Барнета, Калатозова — «кинематограф как целое был великим делом и высокой инстанцией, не терявшейся из виду при любом погружении в собственный творческий процесс; каждый из них, даже и отдаваясь своему режиссерскому

[1] «Киноведческие записки», выпуск 1. М., 1988, с. 12. (Дальнейшие ссылки даются в тексте, римская цифра обозначает выпуск, арабская — страницу.)

творчеству, был озабочен чем-то гораздо более широким, нежели удача своего очередного фильма и признание таковой. Этим людям была свойственна забота о кинокультуре в целом, включающей в себя и индивидуальное творчество многих людей, и нравственную атмосферу коллективного дела, и ответственность перед реальными зрителями отечественного кино, сегодняшними и завтрашними» (I, 12). Увы, в сем благородном представлении — немало иллюзорного: Л. Козлов принимает идеальное за реальное, если говорить о нашем кино, начиная с 30-х годов. В этом убеждает многое, особенно знакомство с архивными документами, в первую очередь — с выступлениями почти всех из названных выше мастеров (а стенограмм многие, многие десятки).

Нельзя не добавить, что и само понимание нашего кинематографа как «коллективного дела» было в огосударствленном сознании мастеров экрана идеологически извращено (сравни с трактовкой партийной литературы — а иной быть не могло — как части «общепролетарского дела»). Преувеличенное представление об искусстве как о могучей общественной силе, почти религиозная вера в его высокое гражданское предназначение, гипнотическое убеждение в правомерности его прямой, открытой и максимальной ангажированности возникли не на пустом месте и не были полностью иллюзорными. Однако здоровое их содержание репрессивно-этатистская идеология деформировала, мистифицировала в своих классовых, имперских интересах, так что деятели искусства и культуры пали жертвами обмана и самообмана, тотального мировоззренческого внушения и верноподданнического добровольно-принудительного самогипноза. «Коллективное дело» подменилось «государевой службой» (аналог блестяще рассмотрен Л. Козловым на примере превращения социального заказа в ведомственное задание). «Нравственная атмосфера» этой службы становилась все менее чистой.

И возникают безумные вопросы. А надо ли восстанавливать кинематограф как «коллективное дело»? Может, он не должен таковым быть? (Речь, конечно, не о творческих коллективах, не о коллективах единомышленников.) Не стать ли ему делом по-настоящему индивидуальным, с личной, а не обобществленной ответственностью? Или страшно оказаться вне коллектива, пусть и мифического, один на один с реальностью, со зрителем, с рынком?

Коллективность нужна нам в защите профессиональных интересов, творческой свободы, гражданских прав. Но не должен ли исчезнуть тоталитаристский фантом «единого общепролетарского («общенародного») дела» во всех его разновидностях? И распад ложного, мифологизированного коллективизма — имперской маскировки «сплошной коллективизации» на территории искусства и культуры — не есть ли предпосылка возникновения новой общности — общности профессионализма, профессиональных интересов и профессионального, надежно защищенного, существования? И рождения подлинно здоровой нравственной атмосферы индивидуальной ответственности, личного достоинства, творческой и деловой состязательности?

«Коллективное дело» объективно было синонимом государственного, придворного, культового искусства. Каким бы ни стал наш разгосударствленный, светский кинематограф, «к прошлому возврата больше нет»: подмененный идеал, живший ложной, искусственной жизнью оборотня, умер. О необходимости идеалов пишет Л. Козлов в конце своей статьи. И здесь с ним нельзя не согласиться. Я только думаю, что само наше понимание идеала будет иным, «идеальная установка» станет функционировать в личном и общественном сознании по-другому — в первую очередь потому, что мы все же — давайте мечтать! — упраздним еще одну благородную просветительскую иллюзию, на которой злоумышленно паразитировала люмпенократия, превратив прекраснодушное заблуждение в очередную тоталитаристскую идеомифологему. Я имею в виду все ту же мистическую веру в чрезвычайную общественную роль искусства.

Убеждение в мессианском предназначении искусства — исправителя нравов, преобразователя жизни, одного из строителей нового мира, убеждение, характерное для самосознания революционного времени («И песня, и стих — это бомба и знамя, и голос певца поднимает класс») — это убеждение, гипертрофированность, надсадность и даже истеричность которого вполне объяснимы исторически, было демагогически использовано охлократией, извращено ею, исподволь наполнено этатистским содержанием, поставлено на службу не народу, не культуре, а новому правящему классу и послужило неотразимой приманкой, приведшей художников в безвыходный загон «коллективного дела». Да не сотворим себе вновь кумира из мистифицированного гражданственного предназначения искусства! Да не поклонимся соблазнительному идолу его магических воспитательных возможностей и

обязанностей! Да не обольстимся снова идолом — фантомом служения надличному, имперсональному «общему делу»!

Ту же ситуацию — в другом контексте — обдумывает М. Туровская в статье «И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра», написанной еще в середине 70-х годов. Значительная эта работа заслуживает обсуждения и в теоретическом, и в методологическом планах, сейчас же отмечу, что М. Туровская косвенно спорит с Л. Козловым, не разделяя представления о нашей культуре прошлых периодов как о положительном единстве. Говоря о 30—50-х годах, она отмечает: «На самом деле никакого единства и гомогенности культуры, как бы узаконенной I съездом писателей, разумеется, не было» (I, 115), что полностью относится и к кинокультуре. «Это была символическая культура, компенсаторный механизм которой работал с завидным КПД» (там же). Символичность — державная, «ампирная» — была общей чертой имперского «стиля эпохи», в остальном весьма эклектичного, нередко диковато-вульгарного; однако наличие стилевой доминанты не свидетельствует о том нравственно-психологическом и коллективистском единстве, которое имеет в виду Л. Козлов. Общие идеалы? Ритуально выраженные (например, в гимнопениях), они таковыми значились, а на практике действительные, пусть и не сформулированные, идеалы и «творческие идеологии» (Л. Козлов) Эйзенштейна и Петрова-Бытова, Медведкина и Пырьева, Довженко и Ромма, Герасимова и Дзигана не совпадали; «образ единства» (Л. Козлов) кинокультуры оказывается такой же иллюзией, как и само единство. Надо ли мнимой ценностью заслонять подлинное богатство — противоречивое многообразие кинематографа, не имеющее общего знаменателя? Следует ли нам сегодня искать этот призрачный знаменатель в прошлом, если он, неизбежно умозрительный, сможет лишь фиктивно обозначить нечто несуществующее? Не лучше ли заботиться о самой кинокультуре? А она, полноценная и здоровая, будет обладать всем, что ей необходимо, и прежде всего — системностью, которая позволит киноискусству нормально функционировать. Все остальное — не от лукавого ли, не от наших ли чрезмерных гражданских хлопот приравнять перо к штыку, не от болезненной ли общественной озабоченности мнимой мессианской ролью искусства? Благородно, однако бесполезно. Бесплодные усилия любви, как сказал классик. Конечно, и любовь эта, и ее усилия — в революционно-демократической, просветительской, миростроительной традиции отечественной культуры. Однако история ведь показала, что в утилитаристской концепции искусства (зеркальном отражении концепции искусства придворного), в позитивистской эстетике, в социологической доктрине общественной роли художника много ошибочного и опасного. Опасного потому, что и косвенно, и прямо ведет к «теории» и к практике открыто огосударствленного искусства, которое в русле такой же культуры обслуживает идеологию, а ей предписано быть служанкой политики, точнее — политиканства череды временщиков. В панику, спору нет, впадать смешно. Однако и превращать в фетиш «коллективное дело» и его «нравственную атмосферу», я убежден, сегодня не следует: хорошо бы отделить в них подлинное от мнимого (здесь один из помощников — Г. М. Козинцев с его «Рабочими тетрадями») и трезво оценить то, что необходимо сохранить и развивать, потому что кинематограф — действительно наше общее дело, однако в ином понимании, чем то, которое сложилось в прошлом.

«Взаимная ответственность каждого перед каждым и общая ответственность перед целым — таков нравственный и творческий принцип культурного единства» (I, 16), утверждает Л. Козлов. Я спрашиваю себя: на этом ли принципе держалось несомненное единство столь многообразной и противоречивой до крайности русской культуры прошлого века? По-моему, нет. А на том, что она была культурой национальной, со своей национальной почвой и национальной корневой системой. Указанный же Л. Козловым принцип — в первобытно-общинном строе, в его повседневной практике и в порожденном им сознании. И в уравнительской утопии райского бесклассового общества, обернувшейся кошмарной реальностью ада.

Позвольте высказать мысль, может быть, крамольную: нет никакой необходимости особо заботиться о *единстве* кинокультуры. Всякая культура есть система и близких, и разноречивых, и родственных, и разнонаправленных традиций, несогласуемых противоречий, полилог дружественных и враждебных голосов, спор, борьба взаимодополняющих интенций и взаимоотрицающих течений, и в этой невероятно сложной, многоуровневой динамичной системе единство только одно — глубоко и всеохватно национальное. Другого ей не надо, ибо его достаточно для того, чтобы она была живой и развивалась во времени по внутренним законам национального бытия. (О нем — превосходная статья Г. Закояна «Националь-

ные культуры — национальные миры» во втором выпуске «КЗ».) Все же остальное, в том числе и принцип, сформулированный Л. Козловым, по-моему, суть наши старые тоталитарно-этатистские иллюзии и утопии — вроде морально-политического единства советского общества, или единодушного сплочения народа вокруг партии, ее ЦК и лично товарища имярек, или новой исторической общности — советского народа. Возродится (или родится новая) кинокультура — будет обеспечено и ее национальное единство вместе с его сложного состава нравственной атмосферой, ибо культура может быть только национальной.

Ну, а как же быть с нашей многонациональной кинематографией — в прошлом и в будущем, если она сохранится? Возможно ли, существовало ли некое сверхнациональное (интернациональное) единство? Сегодня я думаю, что нет. Говоря о нем, мы были во власти гипноза, дали фантому увлечь себя, верили в призрак. Ведь недаром ничего внятного об этом прямо-таки мистическом единстве никто ничего ни разу не сказал. Мы пытались косвенно определить явление, которое прямо не хотели назвать (по закону вытеснения): государственное, мифоидеологическое, отрицательное единство. А оно не имеет никакого отношения к содержанию и к органическим формам культуры, оно ей внеположно.

Если наше кино останется многонациональным, оно не будет единым, и это не беда. У различных национальных кинематографий обнаружатся общие черты, типологическое родство, генетическое сходство, историческая близость и так далее, они станут на самом деле взаимодействовать как самостоятельные национальные миры, и это будет великим достижением. Можно назвать такое естественное взаимодействие единством, если угодно. Суть явления от произвольной номинации не изменится. Если, конечно, никто не станет требовать соответствия кинокультуры какому-либо извне привнесенному принципу или навязывать ей некую абстрактную норму.

Поэтому вопрос, заданный Л. Козловым, я формулирую иначе: как восстановить или создать наново кинокультуру каждой нашей существующей (и любой будущей) кинематографической нации как кинокультуру национальную? Самый общий ответ ясен: в русле национальной культуры как целого, на живой национальной почве. А уж эти кинематографии сами во всем разберутся — и как им взаимодействовать, и в каком они родстве, и нужно ли им единство, и если да, то какое; не надо только мешать этому естественному процессу, пытаясь его направлять, регулировать, руководить им и (по знаменитому выражению Ленина в передаче Клары Цеткин) «формировать его результаты». Помогать же ему следует всячески — всеми способами создавая для культуры условия наибольшего благоприятствования. Государству здесь надлежит играть первую роль — мецената, спонсора, покровителя и защитника (необходима в ряде случаев и протекционистская политика — скажем, в области кинопроката), но никак не выступать в качестве нормативной инстанции, законодателя мод или верховного ценителя. (Давно пора отменить Ленинские и Государственные премии: художников у нас, как и во всем цивилизованном мире, должны награждать общественные, не зависящие от правительства организации; нынешние премии — любимое детище-уродец сталинщины.)

Что происходит с кинематографией, когда государство-партия превращает кинокультуру в единое подразделение своего пропагандистского аппарата, показывают статьи Ю. Ханютина (давняя его работа «Кинематограф — нацизм — пропаганда», II) и М. Черненко («Портрет соседа в зеркале геополитики», II). Речь в них идет о вещах крайне серьезных и более чем актуальных, хотя исследуется кино 30-х и 40-х годов. Разговор идет об уничтожении кинокультуры — о ее вытеснении и подмене. Превосходный историко-теоретический анализ позволил авторам создать киноведческую модель квазихудожественного феномена, сложно связанного с феноменом искусства и его успешно — в своих пределах — имитирующего. Обнажен сам механизм имитации — скрытного уподобления и бесшумного изменения функций искусства. Мы видим, как пропагандистский культограф, активно паразитируя на архетипах массового сознания и массового бессознательного, подменяет жизненное содержание тоталитаристскими политико-идеологическими фикциями и одновременно блокирует все естественные функции искусства, осуществляя взамен лишь одну — мифографическую. Вот только с художественной формой этот кинематограф сладить никак не может — абсолютная несовместимость — и заменяет ее пародийным примитивом, который можно назвать вывернутой наизнанку иконографией. Это линейная знаковая система простых оппозиций («да—нет», «хорошо—плохо», «свой—чужой», «полезно—вредно» и т. п.), которыми описываются такие же элементарные ситуации сочиняемого писания для нищих духом. Здесь и космогоническое повествование о сотворении нового мира, о его богах и титанах, и первобытные тотемные

мифы, и сказания о «культурных» героях, и сказочные персонажи, и простые смертные, озаренные промыслом бога-вождя и удостоенные его благодати.

В сути четких мифопропагандистских манипуляций и в слаженном механизме процедур культоложества давно разобрался Андре Базен, о чем свидетельствует включенная в первый выпуск «КЗ» блестящая статья «Миф Сталина в советском кино», увидевшая свет в 1950 году. Взгляд Базена вдвойне важен для нас — ибо он зорок, и это — взгляд со стороны, а всегда крайне полезно знать, как мы и наши проблемы выглядим в глазах окружающих. Достойна восхищения проницательность критика, позволившая ему безошибочно распознать *онтологические* претензии культовой мифомании — сталинского террористического шаманизма. Нас сегодня в первую очередь интересует именно эта проблема — отсюда специальное исследование социопсихологических причин, порождающих новые мифы и обеспечивающих их функционирование — смотри, например, названную выше статью М. Туровской. В ней комедии И. Пырьева рассмотрены социально-морфологически, в соотнесении с жанровым каноном волшебной сказки, и эта методология дает поразительный эффект. Ибо является частью более общего, системно-исторического анализа социоморфологии культуры, и мы наконец-то к нему всерьез приступаем.

В названных работах (и не только в них) социокультурный анализ сочетается с художественным — так, что они друг друга дополняют и аргументируют. И социум, и культуру, и искусство, и художественную форму, и внутреннюю биографию кинематографиста исследователи рассматривают как процесс, который нельзя описать только в онтологических, или только в политико-идеологических, или только в мифологических, или только в аксиологических, или только в искусствоведческих, или только в психологических категориях. Нам представлены во многом новые методологические принципы историко-типологического и структурно-генетического изучения объекта как сложной динамической системы, противоречия внутри которой не отбрасываются, не упрощаются, а осмысляются именно как противоречия, объясняются в пределах системы и как ее свойство, поэтому авторские концепции непротиворечиво воспроизводят в теоретической форме многомерность и многозначность объекта, его типологию, структуру, генезис.

Подробный разговор об этом заслуживает отдельной статьи. Здесь отмечу лишь важнейшую общую черту названных (и многих из неназванных) работ: сознательный отказ от стереотипов, раньше всего — от стереотипов восприятия, будь то фильм, кинопроцесс, искусство, социум, история; это стало первым этапом преобразования теоретического мышления, а вторым становится изменение социокультурной и эстетической установки исследователя, его новое положение по отношению к своему объекту, осмысление новой теоретико-познавательной ситуации. Конечно, это еще только начало, но весьма продуктивное и обнадеживающее.

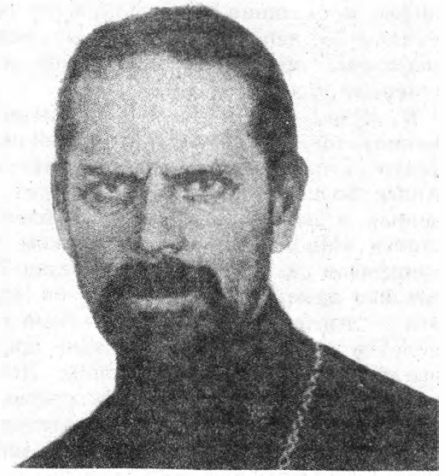
Поэтому, не залетая в мечтах слишком далеко, можно все же предположить, что методология киноведения не просто обогатится, а будет развиваться в двух взаимосвязанных и взаимодополняющих направлениях. Первое — разработка историко-типологического, структурно-генетического и системно-исторического методов анализа. Второе — их синтез и создание метода, объектом которого станет онтология изучаемого явления в ее истории и типологии, а предметом — качественное своеобразие этого явления, его специфика в ее генезисе и структуре.

В шести выпусках «КЗ» немало статей о кинематографе 60—80-х годов (я не касаюсь здесь исследований проблем зарубежного кино — это отдельная тема), в них читатель тоже найдет теоретико-методологические новации, хотя здесь успехи, по-моему, не так велики, как в изучении прошлого. Но об этом следует говорить отдельно. Равно как и о теоретических трудах, среди которых бесспорно есть первоклассные; «КЗ» дают возможность всерьез судить о начале нового этапа в движении нашей научной мысли, и вновь мечтается о том, чтобы отечественное киноведение прежде всего перестроилось творчески-организационно — преодолело замкнутость и разобщенность профессиональных коллективов, создавало более или менее постоянные проблемные группы, лаборатории, как их ни называй, и дозрело до формирования различных научных школ.

Мне остается попросить прощения у тех коллег — авторов «КЗ», которых я не упомянул, нарушив неписаный рецензентский этикет — называть (хоть перечислительно) всех участников сборников. Позвольте повторить, что о «КЗ» следует еще писать и писать (ведь без рефлексии о себе самой наука существовать не может), я же хотел лишь отметить основную теоретико-методологическую проблему из тех, которые обдумывают «Киноведческие записки», и немного помечтать о завтрашнем дне нашей кинотеории.

А. Ельчанинов

Отрывки из дневника



Друг юности священника Павла Флоренского, человек близкий С. Н. Булгакову и героине Сопротивления матери Марии, Александр Викторович Ельчанинов (1881—1934) был плоть от плоти того движения, которое принято называть русским религиозным ренессансом XX века. Однако при жизни он получил известность не столько как писатель, сколько как одаренный педагог и служитель Церкви.

Родился он в Тифлисе; окончил историко-филологический факультет в Петербургском университете. Но оставленный при кафедре, он все же предпочел живую педагогическую деятельность кабинетным исследованиям. Удивительное обаяние, умение понять человека, его нужды и духовные запросы очень рано стали привлекать к Ельчанинову обширный круг ищущей молодежи. Будучи убежденным христианином, он стремился пробуждать в юных душах любовь к вечным евангельским идеалам. Это было, по выражению С. Н. Булгакова, настоящее «светское пастырство». Ельчанинов завоевывал людей открытостью; ему всегда были чужды узость и обскурантизм. Он читал лекции по истории религии, а в 1909 году вышла его книга на эту тему, написанная с участием Флоренского и Булгакова. Стремясь углубить свои богословские знания, Ельчанинов поступил в Московскую Духовную академию, но не окончил ее, поскольку был призван на военную службу. Революция вынудила его, как и многих других выдающихся деятелей России, уехать в эмиграцию. Там, в Париже, в 1926 году он стал священником. На этом поприще еще больше развернулся его талант наставника.

В последние годы жизни о. Александр задумал книгу для молодежи. Были у него и другие литературные планы. Но только после смерти Ельчанинова близкие собрали воедино его наброски, планы и мысли. Издательство YMCA — PRESS выпускало эти «Записи» четыре раза (случай редкий для русской зарубежной литературы).

Ельчанинов органически сочетал исконную христианскую традицию с достижениями русской религиозной мысли, которая впитала в себя огромные богатства мировой культуры. В его книге запечатлелся духовный и нравственный опыт человека просветленного, высокообразованного и мудрого. Его идеи и раздумья сохраняют жизненность и сейчас. Хочется верить, что наши читатели смогут немало почерпнуть из этой сокровищницы. Ведь непреходящие ценности, которые нёс своей пастве о. Александр, так необходимы молодым, да и, пожалуй, всем людям, в любую эпоху истории. Особенно сейчас, когда, наконец, осознаны наши провалы и утраты.

Протоиерей Александр Мень

Данная публикация — первая и последняя из задуманных публикаций философско-религиозных сочинений, которые незадолго до смерти согласился подготовить для нашего журнала отец Александр Мень. Его секретарь Андрей Еремин попытался по памяти восстановить отобранные фрагменты из дневника А. Ельчанинова, ксероксная копия которого с пометками отца Александра находилась в день его убийства в исчезнувшем с места преступления портфеле.

Что такое постоянное чувство неудовлетворенности, беспокойства — обычное наше чувство,— как не заглушенный голос совести, говорящий в нас, помимо нашего сознания и, часто, помимо нашей воли, о неправде нашей жизни. И, пока мы живем наперекор данному нам светлому закону,— этот голос не умолкнет, т. к. это голос самого Бога в нашей душе. Обратное же, то редкое чувство полной удовлетворенности, полноты и радости,— есть радость соединения божественного начала нашей души с общей гармонией и божественной сущностью мира. [...]

Что умножает в нас духовную силу? — преодоленное искушение. [...]

Мнение о нас других людей — вот то зеркало, перед которым позируют почти все без исключения. Человек делает себя таким, каким хочет, чтобы его видели. Настоящий же, как он есть на самом деле, неизвестен никому, включая часто и его самого, а живет и действует некая выдуманная и приукрашенная фигура. Это стремление к обману так велико, что человек в жертву ему приносит, искажая свою природу, даже самого себя — единственное и неповторимое, чем является каждая человеческая личность.

Зато как пленяет всякий раз встреча с человеком, свободным от этой язвы, и как мы любим в детях, не вошедших еще в полосу сознательности, их полную простоту и непосредственность. Но возможна и сознательная борьба, приход к простоте от этой осложненности. Во всяком случае — осознать в себе присутствие этого зла — половина дела. [...]

Гордый глух и слеп к миру, мира он не видит, а только свое во всем отражение. [...]

Мне часто кажется, что все шипы и тернии нашего жизненного положения точно устроены Богом для уврачевания именно *нашей* души. В своей жизни я вижу это с полной отчетливостью. [...]

Когда тебя охватит чувство злобы к кому-либо, то представь себе, что и ты, и он должны умереть,— и как перед этим станет ничтожна его вина и как не права твоя злоба, как бы она ни была права формально. [...]

Чувство своей глубокой греховности у святых — от их близости к источнику света — Христу.

Как затруднено для нас приближение к Богу, для некоторых особенно, где все — и сама природа, наследственность, весь состав человека ставят стену между ним и Богом.

Вот тип человека, часто встречающийся: в нем соединение трех черт: 1) гордость, вера в свои силы, упоение своим творчеством, 2) страстная любовь к земной жизни и 3) отсутствие чувства греха. Как такие люди могут подойти к Богу? Таковы, как они есть,— они безнадежно изолированы от Бога, лишены даже потребности в Нем. И этот тип культивируется современной жизнью — воспитанием, литературой и т. д. Идея Бога вытравлена в его душе, и какие нужны катастрофы, чтобы такой человек мог возродиться! [...]

Есть религиозность, тесно спутанная с эмоциями эстетическими, сентиментальными, страстными, легко уживающаяся с эгоизмом, тщеславием, чувственностью. Люди этого типа ищут похвалы и хорошего мнения о них духовника, исповедь их очень трудна, так как они приходят на исповедь, чтобы пожаловаться на других, поплакать, они полны собой, легко обвиняют других. Недоброкачественность их религиозной экзальтации лучше всего доказывается легким переходом к раздражительности и злобе. Люди этого типа дальше от возможности настоящего покаяния, чем самые закоренелые грешники. [...]

Всегда в жизни прав тот, кто опирается не на логику, не на здравый смысл, а тот, кто исходит из одного верховного закона — закона любви. Все остальные законы ничто перед любовью, которая не только руководит сердцами, но «движет солнце и другие звезды». В ком есть этот закон, тот живет, кто руководится только философией, политикой, разумом, тот умирает. [...]

...мое жизненное правило — менять место жительства, только когда обстоятельства гонят, ничего в житейской области не предпринимать самому, а рыть шахту вглубь в том месте, куда привел Господь...

«Как трудно имеющим богатство войти в Царство Божие» (Лк. 18, 24). Но не только богатство мате-

риальное мешает вхождению в Царство Божие; еще больше — богатство душевное, талантливость, специальные способности, воля. Как трудно не увлечься всем этим, не впасть в тщеславие, гордость.

Нормальный план нашей души: 1) Таинственная, внутренняя, неведомая нам жизнь духа — настоящая гарантия нашего спасения, то, что от св. Крещения, от таинств, от дыхания Духа Святого в нас.

2) Облако псевдодобродетелей, изуродованных, объеденных, как кислотой, тщеславием: наши будто бы добрые дела, наша будто бы молитва, наша правдивость, прямота; это облако закрывает нам истинную жалкую картину нашей души и мешает покаянию.

3) Тучи действительных грехов, о которых мы не помним, которые себе с легкостью прощаем: ежеминутное осуждение, насмешки, пренебрежение, холодность, злоба.

4) Наконец, подо всем этим — глубокие, старые пласты, сливающиеся с родовыми и общечеловеческими,— основные, глубокие грехи, от которых, как смрадные испарения, поднимаются богохульные мысли, побуждения, всякая нечистота, чудовищные извращения... [...]

До чего могут довести ложные идеи! Так погубили свою душу многие революционеры, которые, исходя из правильной (но ограниченной) идеи народного блага, пришли к сатанинской злобе, лжи и человекоубийству. Это же ждет и служителей национальной идеи, пока они ее не подчинят идее высшей. [...]

О ненужности делать усилия в молитве, в любви к Богу могут говорить только люди, не имевшие опыта в этом. Всякое, даже самое слабое, даже вынужденное устремление к Богу дает живой и неопровержимый опыт Его любви. Тот, кто имел этот опыт, уже его не забудет. То же и в любви к людям. Всякая любовь несет удовлетворение и награду в себе самой. В этом *опытное* подтверждение слов «Бог есть любовь».

Равнодушие верующих — вещь гораздо более ужасная, чем тот факт, что существуют неверующие.

Кроме прямого вреда для душевного здоровья, занятия теософией, оккультизмом, спиритизмом вызываются любопытствующим желанием заглянуть в закрытую дверь. Мы должны смиренно признать существование Тайны и не забегать с заднего крыльца, не подслушивать у дверей. Кроме того, нам дан верховный закон жизни, прямо ведущий нас к Богу,— любовь, путь трудный, тернистый, и по нему мы должны нести свой крест, не сворачивая на окольные дороги. [..]

Что больше всего страшит в себе? — это состояние нечувствия, духовной лени, слепоты. Какую боль и раскаяние должен был бы вызывать грех, какую жажду покаяния и прощения должна была бы испытывать душа! Ничего же этого обычно нет. Да и кругом жизнь так идет, как будто и впрямь все благополучно на свете. Это равнодушие, может быть, и есть результат того духовного разрушения, которое является последствием греха.

Жить надо не «слегка», а с возможной напряженностью всех сил и физических и духовных. Тратя максимум сил, мы не «истощаем» себя, а умножаем источники сил. [...]

В том, как избегают люди одиночества, мне видится скрытый страх смерти. [...]

Убедить кого-либо в существовании Бога совершенно невозможно, т. к. все, что можно словами сказать о вере, ни в какой степени не может передать то, что вообще несказуемо и что в ней главное. Доводы веры не против разума, а помимо него. Только в свете любви разум принимает видимые абсурды веры.

Внимание к своей внутренней жизни, рекомендуемое с религиозной точки зрения, дает свои результаты и с точки зрения чисто психологической — развитие силы внимания, сосредоточение сознания, выявление новых психических способностей.

Если мы посмотрим писания подвижников и св. отцов — какую глубину психологического анализа мы там встретим, какую тонкость различения психических состояний, какую верность определений и классификации всех ощущений. [...]

Православие для многих еще только «мировоззрение».

Отношение к иноверным.
1) Уважение к их вере.
2) Проявление интереса, расспросы, сообщение о своем.
3) Приглашение на наши церковные службы.
4) Не стесняться проявлять свою веру.
5) Молиться за них.

Рождение мистично — к нам приходит вестник из другого мира. Смерть близких еще сильнее будит в нас мистические чувства — уходя от нас, они из ткани нашей души протягивают за собой длинный провод, и мы уже не можем жить только этим миром — в наш теплый, уютный дом поставлен аппарат в бесконечность. [...]

Кто дает волю доброму движению своего сердца, тот обогащается прежде всего сам — в его душу входит светлая целительная сила, радость, мир, врачующие все болезни и язвы нашей души. Жестокосердный наоборот — он сжимает свое сердце, он впускает в него холод, вражду, смерть. [...]

«Mania grandiosa» неизбежно вырастает из замкнутости в себе. Гаснут кругом все масштабы, и «я», распускаясь, вырастает до пределов сумасшествия. [...]

На обычное требование неверующих — немедленно, тут же «доказать»: вы не будете доказывать какую-нибудь истину, научную, математическую, пьяному человеку; так и здесь. Вытрезвитесь от вашего опьянения миром, суетой, заботами, тщеславием — тогда можно начать говорить, и вы получите возможность понимать. «В лукавую душу не войдет премудрость». [...]

Любовь только тогда есть любовь, когда она ко всем без исключения. Пока это любовь только к тем, кого «я» люблю, это не любовь, а эгоизм. Я говорю сейчас о любви христианской, не о любви в браке, семье.

Зрелище смерти всегда поучительно. Какая бы она ни была, она всегда — чудо и таинство. Наша мысль, а если это близкий человек,— наша любовь, вместе с умирающим как будто переступает через эту грань, заглядывает в иной мир и удостоверяется в его существовании. Я испытал это впервые, когда кто-то при мне раздавил ногой и растер «в небытие» уховертку. Тогда впервые у меня стало отчетливо чувство, что ничего нельзя уничтожить, что это бессмыслица, непереносимая нашим умом и духом, что даже уховертка перешла в другой мир, исчезла из нашего плана бытия, но не уничтожилась. [...]

Суть веры и религиозной жизни не в принудительной очевидности, а в усилии и выборе. Вера — путь к Богу, опыт, который всегда удается. Праведники стремились к небу, и оно приняло их. «Приблизьтесь к Богу, и Бог приблизится к вам».

Познание через любовь.
Любовь к миру, любовь к людям, любовь эротическая — как лучшая возможность познания.

Не нужно думать, что есть только один вид богатства — деньги. Можно быть богатым богатством молодости, иметь сокровище таланта, дарований, обладать капиталом здоровья. Все эти богатства — тоже препятствия к спасению.

Богатство материальное порабощает нас, обостряет наш эгоизм, смущает наше сердце, гнетет нас заботами, страхами, требует жертв себе, как ненасытный демон. Не оно служит нам, а мы обычно служим ему. Но не то же ли и с богатствами здоровья, силы, молодости, красоты, таланта? Не так ли и они усиливают нашу гордость, берут в плен наше сердце, отводя его от Бога.

Да, поистине блаженны нищие в смысле имущества — как легко им приобрести евангельскую легкость духа и свободу от земных пут, но блаженны и не имеющие здоровья и молодости (потому что «страдающий плотью — перестает грешить»), блаженны некрасивые, неталантливые, неудачники — они не имеют в себе главного врага — гордости, так как им нечем гордиться.

Но как же быть, если Бог послал нам то или иное из земных богатств? Неужели мы не спасемся, пока не освободимся от него? — Можно оставить при себе (но не для себя) свое богатство и спастись; но только надо внутренне освободиться от него, оторвать от него свое сердце, владеть своим богатством, как бы не владея, обладать им, но не давать ему обладать собой, принести его к ногам Христа и послужить Ему им. [...]

...Плохо не *иметь* дурные помыслы, а *поддаваться* им. В них мы не вольны, такова наша природа, помраченная грехом; помыслы имели и святые. Наше вольное следование помыслам или борьба с ними — вот где наша победа или поражение.

Если мы видим грех, значит сами причастны к нему, и именно к *этому* греху. Осуждает ли ребенок кого за разврат? Он его не *может* видеть. То, что мы *видим*, — мы отчасти *имеем*. [...]

Ничто из сотворенного Богом не есть зло; мы сами извращаем, претворяем в зло и самих себя и все кругом себя; но этот поворот ко злу есть наша свободная воля. [...]

Характерно, что главные две формы сумасшествия — мания величия и мания преследования — возможны только при самолюбии и являются формами греха — гордости. [...]

Зло и добро не есть совокупность добрых или злых поступков; это злая или добрая сила, владеющая человеком. Безмерен этот напор зла, сила этого начала. Мало имеют значения (религиозного) поступки сами по себе. «Хорошие» по результату дела (накормить, помочь и т. д.) могут быть злыми по существу, исходя от человека, одержимого злом; и неудачные, глупые, даже вредные дела могут быть добрыми — исходя из доброго источника, имея добрые побуждения.

Часто мы не грешим не потому, что победили грех, внутренне его преодолели, а по внешним признакам — из чувства приличия, из страха наказания и проч.; но и готовность на грех — уже грех сам по себе.

Но внутренний грех, не исполненный все-таки менее совершенного: нет укоренения в грехе, нет соблазна другим, нет вреда другим. Часто есть пожелание греха — но нет согласия на него, есть борьба.

Вот ступени, по которым грех входит в нас — образ, внимание, интерес, влечение, страсть. [...]

Мораль в христианстве не то, что дело второстепенное, но *выводное*. Иного порядка нравственность, не вытекающая естественно из полноты нашей религиозности; она есть или просто добропорядочность, или дело инстинкта, или — очень часто — нестерпимая фальшь.

Чем больше человек будет, забывая себя и свое, отдавать свое сердце Богу, делу и людям, тем легче будет ему становиться, пока он не достигнет мира, тишины и радости — удела простых и смиренных душ.

В первом послании Еванг. Иоанна (I Иоанн. 4) говорится о любви Божественной, о той любви, которая покрывает множество грехов, которая отменяет закон, заменяет исполнение всех заповедей; о той любви, которая дает жизнь, потому что приводит в соприкосновение с Источником Жизни; которая дает высшее ведение: «Кто не любит, тот не познал Бога» (I Иоанн. 4, 8), и наоборот,— «Всякий любящий — знает Бога» (I Иоанн. 4, 7). Знает Его по закону подобия.

Мы думаем о себе, что все мы причастны этой любви: каждый из нас любит что-либо, кого-либо. Если и есть редкие люди, которые ничего не любят, уже здесь пребывающие во «мраке преисподнейшем», то это редчайшее явление. Мы все любим близких, родных, друзей, людей нашего образа мыслей. Но та ли это любовь, которой ожидает от нас Христос? Относительно любви к родным всем ясно, что это та же эгоистическая любовь к своему, к себе. Но любовь к друзьям, близким — не есть ли это то же самое? Из бесконечного количества явлений и лиц мы выбираем родственные нам, включаем их в свое расширенное «я» и любим их. Но стоит им отойти немного от того, за что мы их избрали, как мы изольем на них полную меру ненависти, презрения, в лучшем случае — равнодушия. Это человеческое, плотское, природное чувство, часто очень ценное в этом мире, но теряющее свой смысл в свете жизни вечной. Оно непрочно, легко переходит в свое противоположное, принимает демонический характер.

Если бы в нас была действительно стихия любви, то она изливалась бы на всякого — на доброго и злого, на приятного и отвратительного.

Но как это возможно? — Заповедь Евангельская не может быть неисполнимой, иначе бы Евангелие оказалось бы собранием прекрасных слов, неприменимых к жизни. К таким словам относится и слово о любви к врагам. Как возможна такая любовь?

Два обстоятельства закрывают нам путь к пониманию этой заповеди: первое, это что мы не исполнили предыдущей заповеди — «Если кто хочет идти за Мной, да отвержется себя» — заповедь о нищете духовной. Только на пути отречения от себя и своего, от своих симпатий и антипатий, суждений, привычек, точек зрения, можно понять Евангелие, и, в частности, заповедь о любви к врагам.

Второе — надо отказаться и от той точки зрения, что в человечестве есть два враждебных стана, две породы людей: праведные и грешные, предназначенные блаженству и обреченные гибели. Этого нет. Мы все грешны, все поражены первородным грехом, и за всех нас пострадал Господь. Он друг

грешников. Он предостерегает считающих себя праведными, что мытари и блудницы впереди них идут в Царство Небесное. Ему дороги одинаково все, и это Ему принадлежит окончательный суд. Вот почему непосредственно за словами Христа о любви идут слова о неосуждении — «Не судите, да не судимы будете». Не судите — вам легче будет тогда полюбить всякого, не судите — и у вас не будет врагов. Смотрите на «врагов», как на больных одной с вами болезнью, как на погибающих. Оставьте точку зрения личного суда и станьте на точку зрения Божьего дела в мире. Вспомните, что добро должно победить окончательно и повсюду, ничего не оставив дьяволу.

Пугает течение времени — когда стоишь на месте. Надо погрузиться в глубину, где время безразлично.

Самая острая скорбь об умершем есть скорбь о себе, эгоистичная, личная боль. Праведные, смиренные, святые не скорбят.

Ожидание и требование чудес — не только нечестиво, как проявление недоверия к Богу, но и бессмысленно — ведь мы имеем миллионы совершившихся чудес, и если они не убедили нас ни в чем, то почему именно это (n+1) чудо должно нас убедить?

Есть люди, которые, как будто не веря в Бога, «живут морально, делая добро». Большею частью это ложная мораль и фальшивое добро, изнутри отравленное скрытым тщеславием и гордостью. Если же это — чистое Добро, то эти люди, сами того не зная или не умея назвать Бога, «прикасаются к Его ризе». [...]

Только в браке возможно полное познание человека — чудо ощущения, осязания, видения чужой личности, и это так же чудесно и единственно, как познание Бога мистиками. Вот почему до брака человек скользит над жизнью, наблюдает ее со стороны, и только в браке погружается в жизнь, входя в нее через другую личность. Это наслаждение настоящим познанием и настоящей жизнью дает то чувство завершенной полноты и удовлетворения, которое делает нас богаче и мудрее. [...]

Велика очищающая сила страданий и смысл их. Духовный наш рост зависит главным образом от того, как мы переносим страдания. Мужество перед ними, готовность на них — вот знак «правильной» души. Но не надо искать их и выдумывать. [...]

Общее место гордых — возмущаться чужой ложью, протестовать против неправды, восстановлять истину. Они и не замечают в своем ослеплении, что сами опутаны ложью, что они не выносят истины даже в слабом ее растворе, что надо заслужить право на истину.

Истину по отношению к себе они не выносят, да и можно ли говорить правду душевно больному? На что ему эта правда? Всякая о нем правда обратится только в воду на мельницу его безумия. [...]

Начало духовной жизни — выход из своей субъективности, из самого себя, перерастание самого себя в общении с высшим началом, с Богом. [...]

Наша так называемая реальная действительность — только полуреальна и мало действительна. Своим отношением мы делаем явления такими или иными, доделываем их, обращаем в добро или зло. Также и с людьми. Каковы они на самом деле — никому, кроме Бога, неизвестно; вернее, что они нечто зыбкое и пластичное, и мы формируем сами, часто по случайному признаку, воображаемую схематическую фигуру и потом сами же или восхищаемся ею или поносим ее. Насколько мудрее люди простые: они не выдумывают людей, а берут человека, как он есть, и без протеста принимают часто вопиющие диссонирующие качества. [...]

Не называние греха, даже не психологически точное описание, не рассуждения, хотя бы и правильные, о причинах и следствиях грехов, а ощущение самой *материи* греха, самой его стихии, боль и скорбь о нем, жажда освобождения от него — вот что важно. [...]

Наша слабая власть над нашими чувствами, слабый контроль над содержанием нашего знания — от отсутствия религиозной культуры. Отсюда внутренняя хаотичность современных европейских умов и дисциплинированность людей Востока, где все на основе религии. Вне этого всякая работа над собой бесплодна.

Суть дела не в поступках, словах, действиях, а в том, чем наполнено твое сердце. Добрый поступок не тот, который по видимости добр, а который исходит от полноты милующего сердца; так же и злые слова и дела суть брызги из наполненного злой силой сердца. Быть добрым — это не значит натаскать себя на добрые поступки, а накопить тепло благодати в своем сердце, и прежде всего — очищением и молитвой. Как не простудиться на морозе? — Быть внутренне согретым. Как не охладеть в мире? — Обл жить сердце теплотой благодати Духа Святого.

Молитва — искусство; неправильно поставленная молитва усиливает внутренний хаос, особенно у нервно неустойчивых людей. [...]

И достоинства наши нередко оказываются недостатками. Например, равнодушие к деньгам, к своему положению иногда вытекает не столько из доверия Промыслу Божию, как из лени и легкомыслия. Обломов тоже был равнодушен к своей карьере, и Стива Облонский мог показаться бессребреником. [...]

«Неврастения», «нервность» и т. п., мне кажется, просто виды греха и именно греха гордости. Самый главный неврастеник — дьявол. Можно ли представить себе неврастеником человека смиренного, доброго, терпеливого. И обратно — почему неврастения выражается непременно в злобе, раздражительности, осуждении всех, кроме себя, нетерпимости, ненависти к людям, крайней чувствительности ко всему личному?

Поистине ужасна та легкость, с которой мы сдаем свои позиции, часто с трудом завоеванные. Ведь стоит нам заметить малейшее проявление недоброжелательства к себе, укора или насмешки — все наше расположение к человеку исчезает бесследно. Мы хороши, пока с нами хороши. Но ведь это не имеет ни малейшего отношения к тому, чем должно быть настоящее братское отношение к людям. [...]

Неумеющим видеть свои грехи рекомендуется обращать внимание, какие грехи видят в них близкие люди, в чем упрекают. Почти всегда это будет верное указание на наши действительные недостатки. [...]

Важна молитва всякая, даже невнимательная. Сила и действие слова независимы от психологии говорящего. Если бранное, грязное слово сквернит и ранит душу произносящего и даже слушающего, то святые слова молитв, даже рассеянно повторяемых, тонкими штрихами покрывают нашу память, ум, сердце и производят над нами благую работу, нам неведомую. [...]

Если мы примем решение во всем всегда следовать голосу совести, так как это голос Божий в нас, то эта решимость разовьет в нас утерянный орган богообщения. [...]

Нет ничего случайного на свете. Тот, кто верит в случай — не верит в Бога. [...]

Земное счастье — любовь, семья, молодость, здоровье, наслаждение жизнью, природой — все это «добро есть», и не надо думать, что христианство сурово осуждает все это.

Плохо только *рабство* своему счастью, когда оно владеет человеком, и он всецело в него погружен, забывая главное.

И страдания, с точки зрения духовного роста, ценны не сами по себе, а только по своим результатам; отнимая земное счастье, они, ставя человека лицом к лицу с высшими ценностями, заставляют его открыть глаза на себя и мир, обращают его к Богу.

Отсюда следует, что земное счастье, связанное со всегдашней памятью о Боге, не исключающее напряженности духовной жизни,— есть безусловное добро; равно как страдания, если они озлобляют или принижают человека, не преображая его, не давая благотворной реакции, — только сугубое зло.

Это ответ на очень распространенное убеждение, что Церковь и Евангелие осуждают *всякое* земное счастье и зовут к страданиям ради них самих. [...]

Вот задача — отказавшись от самого себя, остаться самим собой, исполнить замысел Божий о себе. [...]

Познавание себя, всматривание в глубины своей души важно для выяснения именно *своих* слабых мест и соответственно этому — борьба с тьмой в себе и сознательное приближение себя к свету.

Как и телесные болезни, у каждого из нас есть свои, с ему свойственными особенностями, душевные немощи, и как лечение тела индивидуально для каждой болезни и для каждого человека, так, кроме общего для всех «духовного режима», должна быть у каждого своя особенная борьба, обращенная против именно ему свойственных грехов и пороков.

Ужасает не только грех, но и возможное после него отчаяние и уныние. Исаак Сарин об этом говорит: «Не устрашайся, хотя бы ты падал каждый день, и не отходи от молитвы; стой мужественно, и ангел, тебя охраняющий, почтит твое терпение». Вспомним, что говорит Христос в подобном случае — «иди и впредь не греши» — и только: ни проклятий, ни отлучений. Нельзя поддаваться злому духу, который тянет в больший грех — уныние. Снова и снова надо припадать ко Христу, и Он снова и снова нас примет. [...]

Мудрость жизни, в том числе и христианской, не быть требовательным к людям. [...]

Душа ищет радости вопреки всему; горе, страдания сами по себе несвойственны человеку, и это инстинктивное обращение к радости и свету не есть ли воспоминание души об утерянном рае и стремление к нему? [...]

Невозможно всегда находиться в состоянии духовного подъема. Бог допускает перебои в нашей молитве, потому что Он не хочет ни лишить нас бодрости (наши восхождения), ни питать нашу гордость (наши падения).

Предоставим нашему сердцу идти так, как Бог его ведет. [...]

Постоянно слышишь: «Трудно жить!» — и на приведение примера святых — обычное возражение: «На то они святые, им все легко». Обычное заблуждение. Им-то и трудно. Они преодолели не только трудности житейские, но и самое естество человеческое. Обычный путь святого — от бездны греха на вершину святости — тесный и трудный путь; тогда как наш — всегда путь легкий — по линии наименьшего сопротивления. Но тяжки и горьки *плоды* нашего пути, тогда как «трудный» путь дает награду настоящих блаженств. [...]

Как велика сила смирения! Как обессиливает отсутствие его. Если в проповеднике, ораторе чувствуется хоть тень самодовольства — это не только зачеркивает все его действительные достоинства, но и вооружает против него. Наоборот — смиренный, даже при отсутствии большого ума, талантов, берет в плен все сердца (Saint cure d'Ars). [...]

Удивительно мало сознательности в нашей жизни. Конечно, я говорю не о разъедающем самоанализе, не о болезненном самобичевании, не о самолюбивой оглядке на себя, а о внимательном, спокойном внимании к своей душе, о смотрении внутрь себя, о работе над собой — о том, чтобы сознательно строить свою жизнь, а не быть влекому случайными чувствами или идеями. Мы меньше всего господа самих себя. Нужна выучка, школа, внимательный и упорный труд над собой. [...]

Всякое принуждение, даже к добру, вызывает всегда только отпор и раздражение. Единственный путь привести человека к чему-либо — это действовать собственным примером и этим привести его к желанию стать на тот же путь. Тогда только, как самостоятельный, свободный акт, поворот этот будет прочен и плодотворен. [...]

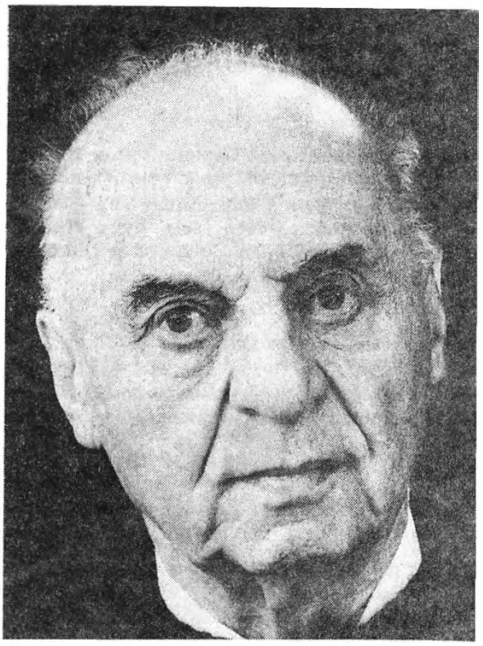
От нашего человеческого: любить любящих и ненавидеть ненавидящих — нам показано два пути: путь Божий — любить ненавидящих и дьявольский путь — ненавидеть и оскорблять любящих. Как различить плохое или хорошее в поступках, в людях. Единственная мера — чувство радости, мира, любви; и обратно — сомнения, смятения. В этом почти безошибочный суд. [...]

Общение с детьми учит нас искренности, простоте, умению жить данным часом, делом — основному в Православии.

Дети каждый день как бы снова рождаются — отсюда их непосредственность, неосложненность души, простота суждений и действий.

Кроме того — у них незаглушенное чувство добра и зла, свобода души от плена греха, отсутствие суда и анализа.

Все это мы имеем от рождения, как дар, который мы легкомысленно растериваем в пути и потом с муками и трудами собираем по крошкам растерянное богатство. [...]



Л. З. Трауберг

Написать некролог — будто в отзвуке печальных и кратких воспоминаний поднять бокал на поминках. Помянем же Леонида Захаровича Трауберга.

Уходит эпоха становления советского кино, светло связанная с его именем. Призванные идеалами великих революционных перемен, в жажде личного темпераментного соучастия деятели литературы и искусства устремились к созиданию нового содержания и новых выразительных форм.

По зову времени и молодости Трауберг примкнул к начинающей, незрелой кинематографии. Захватило предчувствие веры в художественную убедительность, в популярность кинообразов, в эстетико-моральные возможности кино. Это было особенно важно в те годы глубоко будоражащих нововведений в жизни, в искусстве, в сознании людей.

С именами Козинцева и Трауберга вошла в историю кино ФЭКС (Фабрика эксцентрического киноактера), где шли поиски нового кино, вершилось настойчивое наступление на отжившие мелодрамы, жалко несовместимые со временем и с бурными исканиями во всех искусствах. А потом скороспелый эксцентризм был отвергнут его создателями, и на экран явились прославленные фильмы Козинцева и Трауберга «Шинель», «СВД», «Новый Вавилон», трилогия о Максиме.

Трауберг проявлял неутомимый интерес к общему развитию искусства кино. Этим определялась его энергичная позиция на диспутах, при обсуждении сценариев и материала будущих фильмов, в статьях.

Так и вижу: вот неспешной, слегка раскачивающейся походкой идет по коридору Ленинградской кинофабрики невысокий человек с непременной книгой под мышкой. А за углом кто-либо из озабоченных, снимающих режиссеров: «А Трауберг хвалил...», «А Трауберг ругал...», «А Трауберг советует...» Не было в нем безразличия к общему делу, до последних дней было горячее чувство кровной причастности ко всему, что происходило вокруг, — качество непреложно изобличавшее в нем представителя первого поколения советских кинематографистов. А недосказанное живет в книгах Трауберга. Тревожат его слова: «Вести людей. Быть властителем дум. Быть хотя бы немного впереди». Слова эти намного переживут автора.

...Еще один телефон вычеркнут из записной книжки. Ушел еще один свидетель, участник, зачинатель достойных традиций в кинематографе. Да будет суждена ему, кинематографисту Леониду Траубергу, благодарная память за все содеянное им для развития нашего искусства.

Александр Зархи

Л. З. Трауберг

О постановке «Женитьбы»

Публикуемый ниже текст является фрагментом записи одной из наших бесед (12 августа 1989 года) с Леонидом Захаровичем Траубергом. Наше общение с ним началось в связи с международным симпозиумом «ФЭКС и эксцентризм», организацию которого мне поручил ВНИИ киноискусства. Симпозиум состоялся в декабре 1990 года в помещении Киноцентра, сопровождался обширной выставкой материалов по истории ФЭКС, подготовленной Центральным музеем кино, и ретроспективой фильмов, представленной Госфильмофондом. Леонид Захарович живо интересовался ходом симпозиума, выступал на нем с докладом[1]. В последние полтора года его жизни наши встречи стали постоянными. Леонид Захарович обладал блестящей памятью и никогда не отказывался поделиться своими воспоминаниями. Но он не допускал высокопарных слов. Только теперь я могу поблагодарить его.

Предисловие, публикация и примечания Н. Нусиновой

Мы с Козинцевым решили ставить «Женитьбу». Что именно собирались делать в этой «Женитьбе», мы не знали, но нас увлекали две идеи. Первая — что мы безумно влюблены в Гоголя, что его «Нос» очень близок к тому, что мы думаем об эксцентризме, и что он вообще нас пленяет больше всех писателей. Вторая: «Женитьба» — это был классический репертуар Александринского театра, то есть «театра старья». Ставя ее по-новому, мы ударяли по самой больной мозоли, как если бы в опере ставили поновому «Бориса Годунова» или «Травиату». Понимаете? Однако ставить «Женитьбу» как таковую, с Подколесиным, который собирается жениться и т. д., мы и не думали, этот сюжет нас нисколько не интересовал, мы к нему даже не собирались обращаться. Первого «кадра» я не помню, помню, как выбегал какой-то профессор, читая газету и крича: «Нет, это невозможно, так быть не может, это ужас что такое», и убегал обратно. Для чего это было и почему, я не знаю.

Летом 1922 года нам удалось наскоро собрать какую-то маленькую мастерскую ФЭКС[2]. В нее входили Алексей Каплер, друг детства Козинцева, тоже киевлянин, плюс люди совершенно неизвестные: эстрадный куплетист Павел Юморский (Юморский — от слова «юмор», настоящая фамилия его была, может быть, Коган, а может быть, Нефедор, я не знаю, такой милый человек, пожилой, старше нас). Потом — это нечто необыкновенное! — человек, пришедший из Конной армии Буденного, по фамилии Чуватов, большого роста, с зычным голосом, никогда ничего нигде не игравший, не имевший никакого отношения к искусству. Но ведь интересно! Он пришел к нам. Мы его взяли — мы брали всех[3]. Третьим был некто Маневич, молодой мальчишка, который умел ходить, как Чаплин, расставивши ноги. Отчасти так и возник образ Чаплина в спектакле: раз у нас есть в мастерской человек, умеющий копировать Чаплина, то мы его сделаем героем вместо Подколесина[4]. Он умел еще насвистывать на пробке. Это мало пригодилось, но нам казалось занятным. Четвертый был актер, маленький такой, средних лет, по фамилии Голубенцев. Он потом стал довольно видным чтецом на эстрадах. У него был брат, композитор. Довольно почтенный человек, сын почтенных родителей. Как он к нам притесался, я понятия не имею. Наконец,

[1] См.: «Киноведческие записки», вып. 7.

[2] Открытие Фабрики эксцентрического актера — 9 июля 1922 года.

[3] Впоследствии пришлось ввести конкурс. В 1924 году в киномастерскую ФЭКС пыталась поступить тысяча кандидатов.

[4] По свидетельству Л. З. Трауберга, первое знакомство фэксов с Чаплином состоялось в 1921 году, после получения Г. М. Козинцевым письма из Парижа от сестры, Л. М. Козинцевой-Эренбург. В письме говорилось о том, что «здесь все помешаны на Шарло. И о нем пишут, что он уже сравнялся популярностью с Магометом и Лютером, а скоро сравняется с Христом и, может быть, даже превзойдет его». По воспоминаниям Л. З. Трауберга, Г. М. Козинцев прочитал выдержку из этого письма на «Диспуте об эксцентрическом театре» 5 декабря 1921 года, чем страшно шокировал зал. В. Г. Козинцева оспоривает факт существования такого письма. Документированно можно утверждать лишь то, что в начале 1922 года, в момент издания сборника-манифеста «Эксцентризм», Чаплин был уже одним из главных кумиров фэксов.

было еще два-три человека: Лужковский[5] — начинающий не то актер, не то что. Человек малоподходящий, но был... И, наконец, была ни с того ни с сего чтица, которая выступала на эстраде, Эльга Каминская. Странное имя «Эльга», очевидно, она была Элька. Она читала рассказы, стихотворения в прозе и так далее. Мы ее взяли как женскую единицу в спектакле. Далее мы с Козинцевым инстинктивно поняли, что ни один из этих людей сделать спектакль не может. Что его надо насытить чем-то реальным, доходчивым. И я пошел к такому клоуну или, вернее, акробату Сержу (Александру Сергеевичу Александрову), который был актером у Сергея Радлова в «Театре народной комедии» и одновременно наследником цирковой семьи Александровых. Его отец был Серж, так как его звали Сергей, и он был Серж, хотя на самом деле он был Александр. Это был премилый человек, я о нем пишу в книге «Восемь и один»,—человек необычайнейшей доброты, говорил с неистребимым иностранным акцентом, не зная ни одного иностранного языка, потому что ему надо было все время говорить цирковым языком. «Уй-ю-юй, а где ты достал шап-силиминдер?» И так далее. Его партнером по акробатическому номеру был Таурек. Это был молчаливый человек, пожилой, с семьей. Они оба были чудесные акробаты, работали с сундуком, на котором они делали волшебные номера. Летели, пролетали, кувыркались и тому подобное. И я пригласил Сержа к нам. Он потребовал большую сумму, я ему обещал, мы ему ни копейки не заплатили, но ему было интересно, потому что «Народная комедия» уже закрывалась[6], а мы открывались. Двадцать второй год! Ему было интересно. Он играл главные роли у Радлова (в «Приемыше» — приемыша), любил публику, его любила молодежь Петрограда, и все было хорошо.

Если бы не Серж и Таурек, никакого спектакля бы не было, они спасли спектакль. Но нужно было оправдать их присутствие. Мы оправдали их присутствие тем, что они вошли в сюжет, нами изобретенный, надо было придумать им имя. Так как они должны были делать научную операцию, мы нашли им научное имя: Альберт Эйнштейн. Серж был Эйнштейн, а Таурек — Альберт. И один другого окликал: «Альберт!» — «Что, Эйнштейн?» — «Ти зна-а-ешь» (с этим акцентом).

На спектакле все страшно паниковали. С трудом, не имея ни копейки денег, мы получили зал теперешнего Радиокомитета в Ленинграде, тогда там был кинотеатр Пролеткульта. Мы получили зал, не зная, чем заплатим и фактически не имея ни одного дня на репетицию.

Мы с Козинцевым не спали. Мы весь день работали, а ночью сами писали задник. Я достал в учреждении, в котором работал мой отец, театральный не то занавес, не то задник, мы с Козинцевым его туда втащили вдвоем, охая и ахая, и начали раскрашивать. Козинцев же учился живописи у Экстер, и он знал, что нужно на спирту развести краску. Мы достали через посредство тетки Козинцева — врача — немножко спирта, и в этом здании Пролеткульта стали ночью писать этот задник — какую-то рожу с зубами. Но стоило нам отойти на минуту, оказалось, что жидкости нет — ее выпил местный декоратор. Спирт! Он сказал: «Извините, не выдержал, не мог воздержаться, но я вам краски разведу без спирта». И мы действительно развели краски и написали задник. Это была единственная наша декорация. Все три акта она не менялась. Часов в шесть утра, когда мы кончили свою работу и пошли ко мне (я жил недалеко) на час-два поспать, мы встретили художника Юрия Анненкова, который шел с какой-то вечеринки. Выпивший, но очень веселый, милый. Он нас спросил: «Откуда вы, прелестные дети?» — он нас знал. Мы сказали, что готовили задник и не хотим ему протянуть руки, потому что они грязные. Он сказал: «Это святая грязь», пожал нам руки и ушел.

Пьесу я написал, то есть мы с Козинцевым ее придумали, а я ее написал, но что в ней творилось, до сих пор толком разобраться не могу. Текста пьесы ни у кого и нигде не осталось[7]. Но в принципе было следующее. Какой-то злодей узнает о том, что Чарли Чаплин собирается жениться, и убивает его. Но за этим злодеем следит сыщик. А дальше дело обстояло необычайно странно. Каплер изображал мистера Биля. Сначала мы его назвали «Кочкарини», то есть Кочкарев, но потом оставили эту идею. Этот мистер Биль был знаменитый сыщик, он должен был найти злодея, который собирался убить Чарли Чаплина. Чаплин являлся, ходил своей походкой, и вдруг раздавался выстрел, и он падал мертвым. И затем начи-

[5] Судя по тексту афиши «Женитьбы», вероятно, Лужин (сообщено Л. Я. Бутовским).

[6] С. Э. Радлов возглавлял организованный им «Театр народной комедии» с 1920 по 1922 год

[7] К счастью, это ошибка Текст пьесы «Женитьба» сохранился в личном архиве Г. М. Козинцева и был предоставлен В. Г. Козинцевой в числе прочих экспонатов на выставку в Киноцентр в декабре 1989 года

налось действие. Последнюю репетицию мы начали уже тогда, когда должен был идти спектакль. Спектакль должен был начаться в семь часов вечера, а мы в четверть восьмого только стали готовить второй акт, когда уже собрался полный зал. Афишу выпустили отличную. Мой отец ее напечатал[8], она была очень красиво набрана: «Женитьба», трюк в трех актах», и т. д., и т. д., акцидентным набором, то есть буквы рассыпаны, и публика, все театральные деятели Ленинграда явились, чтобы узнать, что это за мальчишки, эксцентрики, которые собираются нас удивить. В Петрограде был театр «Балаганчик», театр эстрады типа театра миниатюр, руководил им такой почтенный человек Николай Васильевич Петров[9] из академического театра. Актеры этого театра принесли с собой надувной шар и начали в него играть, потому что начала-то не было. Мы репетировали! А уж что касается третьего акта — тут мы просто как-то рассказали актерам, что должно делаться, о чем они понятия не имели. Кончилось это дело тем, что ко мне явился учтивый военный и сказал: «Я адъютант коменданта города, если вы не начнете спектакль через пять минут, я вынужден буду его закрыть, потому что уже восемь часов, и публика час сидит без дела». Я сказал: «Сейчас начнем». И мы начали, даже не понимая, что будем делать. Но первый-то акт у нас был все-таки срепетирован. И прошел на «ура». Никто ничего не понимал, в том числе и мы сами. Актер, который был должен выйти в роли профессора, испугался, все-таки в зале сидят видные актеры. Я его оттолкнул и, быстро надев какую-то шляпу, выскочил на сцену и картавым голосом произнес слова этого профессора так, что никто ничего не понял, в том числе и я. Но надо было дальше двигать пьесу. А дальше вышел тот самый Маневич в роли Чаплина почти в полной темноте на сцену. Ходят слухи, что здесь над ней на экране маячил кусок купленного нами у какого-то механика фильма с Чаплином. Я в этом далеко не убежден, правда, не убежден и в обратном. Но экран был. Что мы показывали, не помню. Откуда я знаю! Кажется, действительно что-то такое с Чаплином. Он шел своей вихляющей походкой по экрану. Наверное, это было полминуты[10]. Сержа и Таурека публика встретила вытьем радости. Они играли ученых, которые ставят себе задачу оживить мертвое тело. И вдруг им это мертвое тело попадалось — Чаплин! Они были очень счастливы. «Пулкоуник»,— говорил Таурек. «Какой пулкоуник,— не пулкоуник, а пукойник». Ну, все эти цирковые штуки, коверканье. «Надо его ужевить». Они убегали при полном удовольствии зала куда-то за кулисы, а тем временем на сцену выходил хохол. Кончался первый акт тем, что на сцене загорался свет и появлялась шансонетка в настоящем шантанном костюме времен царизма — знаете, зеленая стеклярусная юбочка, толстые ноги в чулках, прическа «от парихмахера». Это была действительно профессиональная шансонетка, найденная Юморским, Александра Ивановна Тихомирова, которая выступала под именем «Александрин». И она хриплым голосом исполняла какую-то песенку, которую никто не слышал. У нас в гардеробе была одна странная вещь — нам подарила художница Вычегжанина, жена художника Чехонина, голову крокодила из какого-то кукольного спектакля. С пастью и так далее. И вот мы этого Юморского обрядили в крокодила, и он выходил сзади этой самой Агафьи Тихоновны, или, как мы ее называли, мисс Агаты. Ибо она должна была петь куплеты о том, что ее сто лет в Александринке не могут выдать замуж и она записалась в американское бюро невест, а там ее выдадут замуж. Она это пела, а потом оборачивалась, а сзади — приплясывающий крокодил. И она с ним танцевала под музыку тапера «По улице ходила большая крокодила...». Весь зал запел. Это было безумно весело. И этим кончился акт, все побежали за кулисы нас поздравлять. Эйзенштейн[11] подарил мне медаль с изображением Франца Легара, он как будто предвидел, что я напишу книгу об Оффенбахе.

Второй акт был совершенно потрясаю-

---

[8] Отец Л. З. Трауберга, З. Д. Трауберг, до революции — совладелец издательства «Копейка» — в годы Советской власти был директором типографии.

[9] 27 сентября 1922 года в письме к Л. М. Козинцевой-Эренбург Г. М. Козинцев писал: «...явились целые группы с целью сорвать спектакль, например, не знаю, известный ли тебе Коля Петер (Н. В. Петров)».— (К о з и н ц е в Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 3, М., 1983, с. 169).

[10] Г. М. Козинцев вспоминает: «В мигании света задник неожиданно подменялся экраном [...] Чаплин удирал от полицейских, и они же врывались на сцену [...], вмешивались в пьесу: кинопроекция совмещалась с действием на первом плане».— Цит. изд., т. 1, с. 55.

[11] Вопрос о влиянии фэксовской «Женитьбы» на постановку С. М. Эйзенштейном спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в 1923 году в Первом рабочем театре Пролеткульта заслуживает отдельного исследования. Л. З. Трауберг характеризовал это следующим образом: «Мы, как и вслед за нами Эйзенштейн («Мудрец»), резко меняли пьесу. Пьеса превращалась в набор эксцентрических трюков [...]. Но на нашем опыте Эйзенштейн понял, что трюки надо организовывать. У нас они только цеплялись судорожно друг за друга».

щий. В нем главное место занимали Серж и Таурек. Труп Чаплина исчезал, они бежали его искать, а в это время на сцену приходил хохол с усами, это был Чуватов. И он на ломаном русско-украинском языке говорил: «Куды ж это я попав? Тут, кажется, мою комедию, «Женитьба» запупыривают. Интересно побачить». Все узнавали Гоголя, но это был никакой не Гоголь — верзила какой-то с усами. Было три жениха, как у Гоголя, только у нас это были: Паровой, Электрический и Радио. Они появлялись еще в первом акте и говорили, что они хотят жениться. Женихов играли Юморский, Лужковский (?) и Голубенцев. Они все выходили в костюмах, которые им сделала Вычегжанина[12]. Паровой с паровозным брюхом, Радиожених с радиоантенной, а Электрический — со счетчиком. Первый, Паровой, должен был петь куплеты. Он струсил и убежал. Потом вышел Юморский, тоже струсил и сказал: «Электроток, электроток... выключен» — и убежал. Третий тоже испугался, тоже сказал: «Электроток выключен» — и убежал. Они все страшно испугались, они забыли роли. Эти три жениха маячили, и их убивали. Дальше выбегал «Гоголь» (Чуватов) и кричал: «Шо вы здесь делаете? Я ничего не понимаю. Это какой-то кошмар». И падал мертвый при виде этих трех женихов. Являлись Серж и Таурек и видели, что Чаплина нет, его утащили. Но существует другой мертвец. А им надо его оживить. И они оживляли при помощи клистира. Потом, страшно испугавшись оттого, что он оживлялся, убегали. А когда он падал мертвым, я говорил в рупор: «25 сентября 1922 года вторично умер великий писатель земли русской Николай Васильевич Гоголь». Ой, что в зале поднялось! Боже мой, боже мой! Такой рев: «Позор! Мальчишки!» И так далее, и так далее. А потом они электрифицировали «Гоголя», и «Гоголь» вскакивал. Самое смешное, что я потом прочел, что в средневековом театре таким образом, с помощью клистира, оживляли человека. «Гоголь» вскакивал и кричал: «Долой Александринский театр! Да здравствует «Уткина заводь»! («Уткина заводь» — это вроде Волховстроя, первая электростанция в России). Надо электрифицировать театр! Ура! Ура! Ура!» И уходил. Потом все быстро чем-то завершалось, и давали занавес[13].

Публика, в которой было много родных, хлопала, но большей частью шикала. И тогда я сделал вот что. Мы все стали кланяться, хотя явно было, что все это полная нелепость. А мы входили, как студия, в ведение отдела народного образования, где существовал очень странный отдел. Не поверите, ей-богу. Эксцентризм — эксцентризмом, но не поверишь, что русский язык на такое способен. ОХОБРЛЕНПРОФОБРА — Отдел художественного образования ленинградского отдела образования. Ну, вы понимаете, что это такое? Это же только в те времена было возможно. И в публике в первом ряду сидел начальник этого отдела, артист бывших императорских театров Донат Христофорович Пашковский[14]. Мы числились по его ведомству, и он к нам с симпатией относился. Я вышел вперед, зал замолк,— ждали, что я сейчас ляпну что-нибудь эксцентрическое, а я вместо этого дрожащим немножко голосом сказал: «Мы хотели бы принести горячую благодарность заведующему ОХОБРЛЕНПРОФОБРА Донату Христофоровичу Пашковскому». И тут начали аплодировать, зааплодировали наши родственники, а получилось, что спектакль кончился аплодисментами. Гениальный трюк! Я не знаю сцены, которую бы лучше поставил.

По городу прошел слух о скандальном спектакле. 30 октября мы «Женитьбу» повторили. Опять собрался полный зал, играли уже чуть приличней, но и чуть скучнее — пропал азарт первого спектакля. После этого состоялся диспут, выступало шесть человек, очень хорошо выступал Анненков, он был председатель. Он говорил: «Я надеваю цилиндр и превращаюсь из высокоуважаемого в высокоуважающего». Выступал Сергей Эрнестович Радлов, выступал Николай Николаевич Евреинов, выступали еще какие-то люди и все говорили, что в общем и целом, конечно, это никуда не годится, но это что-то бередит. А кто-то сказал, что первый спектакль был интереснее, потому что в нем была неожиданность, второй чиннее.

[12] Костюмы были сделаны по эскизам Г. М. Козинцева. Сохранились также эскизы Г. М. Козинцева к костюмам женихов, датированные 1921 годом и, по-видимому, подготовленные им для постановки «Женитьбы», предполагавшейся в театре Марджанова.

[13] На мой вопрос, не фэксовскую ли «Женитьбу» описывают И. Ильф и Е. Петров в «Двенадцати стульях» Л. З. Трауберг ответил: «Они слыхом слыхали, я спрашивал. Но они говорили, что они свой вариант изобрели, потому что не могли найти подробностей нашей «Женитьбы».

[14] Д. Х. Пашковский, актер антагонистичного фэксам Александринского театра, по воспоминаниям Г. М. Козинцева: «Пожилой человек, чуждый по своим взглядам и воспитанию всякому сумасбродству, смог увидеть в невнятице наших устремлений что-то, показавшееся ему стоящим внимания».

Юз Алешковский

Кенгуру

Пошумели они, посовещались и вынесли, Коля, резолюцию, что подсадка к старейшим членам партии, бравшим Зимний и бок о бок работавших с Лениным, уголовника-рецидивиста — злобный цинизм и нарушение Женевской конвенции о чудесном отношении к политическим заключенным.

Потом я им много еще чего натрекал о внутреннем положении, о голодухе, о посадках, о великом полководце всех времен и народов, которого надо бы пустить по делу об убийстве и расчлененке миллионов солдат, о сроках за опоздание на ишачью работу.

Натрекал я им, как простой человек, пока из конца в конец Москвы до работы доедет, намнется в трамваях и редких троллейбусах, перегрызется с такими же затравленными займами и собраниями харями, как он сам, что встает на трудовую вахту в честь выборов в нарсуды злой почище голодного волка. И только из страха, что посадят, поджимает свой хвост и зубы скалит после стакана водяры.

— Зато у нас самая низкая в мире квартплата! — говорит мне, сверкая тупыми глазами, Чернолюбов.

Тут я им, спасителям нашим, врезал кое-что о плотности душ на метр населения в коммуналках и как в комнатухе невозможно достойно переспать папе с мамой, потому что детишки просыпаются и плачут или же смеются, не понимая душевного, простого и великого, почище, чем рекорд Стаханова, события, происходящего на узкой кровати. Молодым же людям разгуляться негде после свадьбы. Какое же при родне в одной комнате гулево?

— Самая низкая квартплата! Вы бы поглядели, как самые передовые люди планеты глотки друг другу грызут на кухоньках перед краником одним-единственным. Вы бы поглядели, как они харкают в борщи соседей, шпарят их кипятком, выживают, доносят, травят, песен петь не дают, пустые бутылки воруют. Я сам Зойке клопа перед арестом подкинул из уважения к живому существу. Вы бы поглядели, спецы херовые по народно-освободительным движениям, как ваши человеки нового типа яростно возненавидели одно только соседство с другими двуногими и сходят от этой ненависти с ума, или же перекашивают их несчастные рыла инсульты и разрывают ожесточившиеся и слабые сердца инфаркты! Вы бы поглядели! А в отдельных,— говорю,— квартирах живут отдельные же товарищи, их по пальцам сосчитать можно, и прочие народные артисты, они же кукрыниксы, они же броненосцы потемкины, они же мистеры твистеры, они же разгромы, они же коммунисты на допросе, они же веселые ребята, они же атомная бомба, танец сабель, короче говоря — утро нашей родины.

А Чернолюбов все не унимается:

— Весь мир завидует нашему бесплатному медобслуживанию, нашим лекарствам и нашим человекокойкам! Вы и это отрицаете?

— Да,— говорю,— отрицаю, потому что жил с пятью участковыми врачихами, и они мне такого порассказали о бесплатном медобслуживании, что у меня волосы дыбом встали. Ведь у них,— говорю,— времени на больных нету. Они их шуруют быстрей, чем детали на заводе Форда, а за ваше бесплатное обслуживание приходится платить самым дорогим — здоровьем. К тому же если врачиха долго держит работягу на больничном, то ее в партком дергают, и последнюю мою бабу за саботаж просто посадили, видите ли, вовремя не выписала на работу какого-то бригадира монтажников, они без него запили и к первому мая Берию и Молотова не успели повесить на Доме правительства. Так что,— говорю,— помалкивай, Чернолюбов, он же «Что делать?».

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1991, № 1, 2.

Эх, и завизжал он, Коля, забился:

— Энтузиазм двадцатых годов! Энтузиазм тридцатых годов!

А я ему отвечаю, что если энтузиазм двадцатых годов вычесть из энтузиазма тридцатых годов, то останется всего-навсего десять лет за контрреволюционную пропаганду и агитацию. И вообще,— говорю,— идиоты, ваше счастье, что играете вы здесь на казенных нарах в игрулечки, в капиталистов-разбойников и в палочку-выручалочку кризиса и ни хрена не знали и не знаете реальной жизни, ибо ваша же партия избавила вас, самых нежных ее членов, от страха смотреть на построенный новый мир с Никемом, ставшим Всемом. Поняли,— говорю,— сохатые? А я специально приехал вам спасибочки сказать, потому что кого же мне еще благодарить, как не вас, за все, что происходит с нормальным человеком Фан Фанычем? Историческую необходимость? Ей лапку не пожмешь! И не говори, Чернолюбов, что замысел у тебя был толковый, а исполнение вшивое, и ты за него не ответственен!

Неожиданно, Коля, четыре рыла побросали Чернолюбову свои партбилеты и залегли на нарах.

— И я,— говорю,— с этапа устал, спать хочу, скорей бы утро — снова на работу!

Выпьем, Коля, друг мой, душа моя, за антилоп, обезьян и рыжих лисиц! Если мы с тобой неважно себя в лагерях чувствуем, то представляешь, каково им? Об этом лучше не думать. Особенно антилопе тяжело. Ей же убегать от львицы надо! А лисичке каково? Ходит нервно из угла в угол, как ходят обычно врожденные мошенники по камере, и вспоминает, рыжая, хитрые свои объебки петушков и курочек. Обезьяне-то один хрен, где в человека превращаться. Но все ж таки, Коля, на воле лучше, а главное, превращение обезьяны в человека на воле происходит гораздо медленней, чем в зоопарке. Проклятое, грешное перед микробами, змеями, бабочками, китами, травками, птицами, слонами, водой, горами и Богом человечество!

Но ты знаешь, заснуть мне в ту первую в лагере ночь Чернолюбов никак не давал. Устроил дискуссию: кончать меня или не кончать. Мое появление, видишь ли, поставило под угрозу единство .рядов ихней подпольной партгруппы и внесло в сознание членов бациллу ликвидаторства и правого оппортунизма. И вообще я, Фан Фаныч, собрал в себе, как в капле воды, все худшие и вредоносные взгляды мещанского общества, для которого цель в жизни — в поездке на работу в пустом троллейбусе, в сидении по целому часу со своими любимыми болячками, сосудами и раками в кабинете врача, во фланировании по магазинам, заваленным продуктами и промтоварами первой и второй необходимости, которую это мещанское общество цинично противопоставило, в своей так называемой душе необходимости исторической, самой любимой необходимости партии и правительства.

— Господину Йорку и ему подобным господам,— говорит Чернолюбов,— плевать на все трудности наши, плевать на происки реакции, плевать на то, что лучшие сыны народа США брошены в застенки, плевать на трагедию Испании, Португалии и княжества Лихтенштейн. Плевать на раны войны, залечиваемые комсомолом, плевать на шедевральное открытие марксистской экономической мысли — тру-до-день, плевать на план ГОЭЛРО, плевать на ленинскую простоту и скромность, плевать на наши органы, работающие в сложнейших условиях, подчас в темноте и на ощупь, плевать на ВДНХ, ОБЭХЭЭС, ВЦСПС, РЭСЭФЭСЭРЭ, Центросоюз, ИМЛИ, ЦАГИ, ВБОН, МОПР, плевать на Стаханова, на Кожедуба, на Эйзенштейна, на Хачатуряна, на Кукрыниксов, а главное, на голос Юрия Левитана, мировой экономический кризис и ЦПКиО им. Горького. Все взять от партии и не отдать ей ничего, кроме черной неблагодарности за бесплатное медобслуживание и самую низкую в мире смертность и квартплату — вот, собственно, в двух словах,— говорит Чернолюбов,— цель новой оппозиции. И не мудрено, что она бесится с жиру, разлагается и уже дошла до сожительства с представителями экзотических животных, направленных партией и правительством в зоопарки для сохранения в неволе своих видов от полного уничтожения на свободе сыновьями мультимиллионеров и горе-писателем Хемингуэем. Позволительно,— говорит Чернолюбов,— спросить у господина Йорка, когда он проснется, сколько сребреников получил он от плана Маршалла за бешеную, за ядовитую карикатуру на наши коммунальные квартиры, эти прообразы коммун грядущего? Мы обязаны сейчас же вынести на голосование две резолюции. Первая — о кооптировании в члены ЦК старшего надзирателя Дзюбы, ибо он в сложнейшей внутриполитической ситуации служит связным между нами, субъективными жертвами объективной исторической ошибки, и сталинским политбюро. Вторая резолюция: мы, старые большевики, с риском для жизни бравшие

Зимний и работавшие бок о бок с Ильичем, полны решимости ликвидировать пробравшегося в наши ряды ликвидатора, оппортуниста и злостного кенгуроложца Йорка Харитона Устиновича. Кто за? Предлагаю голосовать за обе резолюции сразу.

Подсчитал, Коля, Чернолюбов голоса, протер пенсне, потеребил бородку, и, оказывается, все воздержались. Он один проголосовал за кооптирование в члены ЦК Дзюбы и мою ликвидацию. Проголосовал, спросил уныло собрание: «Что делать?» — и сам же себе ответил: «Делать нечего. Приговор партии будет приведен в исполнение. Мы вынуждены сделать принципиальную уступку нечаевщине».

Все же, Коля, интересно мне было побывать, первый и последний раз в жизни, на партсобрании. Конца я его не дождался. Закемарил. Сладко спалось мне на нарах, лучше, чем на тахте, отначенной Ягодой у Рябушинского.

Тут у меня вдруг из левого моего шнифта искры посыпались, очень больно стало, я просыпаюсь, думаю в первый момент, что Чернолюбов покушение на мою особу устроил, и решаю со злости ноги у него выдернуть, поскольку я не либерал какой-нибудь Витте, а нормальный человек Фан Фаныч. Просыпаюсь, значит, окончательно, а в бараке — последний день Помпеи! Света нету, шум стоит, зубы скрипят, хрип.

Зажигаю спичку. Человек двадцать бьются в падучей, в проходах между нарами и отдельно друг на дружке. Совершеннейшая каша, в окно луна светит, на вышках, на всякий случай, стреляют в эту белую луну, а эпилептики от выстрелов попадали с нар, бьются в падучей, стонут, хрипят, языки перекусывают, зубами скрежещут. Надо им под головы подушки подкладывать, ложками языки прикусанные освобождать, руки-ноги держать, жалеть, испарину со лба вытирать, а Чернолюбов сидит на нарах, покуривает солому из матраца и говорит мне, как ни в чем не бывало:

— Эта эпилептическая зараза от Достоевского у нас пошла. Почему мы с Белинским тогда его не ликвидировали? Не понимаю. Ведь ничего подобного мы бы сейчас с вами не наблюдали.

Пришел надзор с керосиновыми лампами. Стоят мусора, от хохота надрываются, за животы держатся, некоторые даже своих баб и детей привели посмотреть на такое представление. Начали я и еще четверо, побросавших вечером свои партбилеты, успокаивать больных. К утру успокоили. Смотреть на них было страшно. Рыла синие, рты в крови, еле дышат, и несчастные у всех, мертвые уже почти, нечеловеческие глаза. В зрачках по желтой лампочке Ильича. Они зажглись под утро.

Подкемарить, Коля, в ту ночь я так и не успел. Рельса звякнула. Подъем. Птюху притаранили. Потом налили по миске ржавой шелюмки. Подхожу к Чернолюбову и говорю, что если только замечу вторую попытку покушения на мою личность, то вечноголодные вохровские псы обглодают его до самой шкелетины, а обглоданную шкелетину я, освободившись, оттараню в Музей революции. Схавал он мои слова и отвечает, что речь шла действительно обо мне, но не о покушении на меня, а о попытке привлечь к изучению истории партии, которое эквивалентно моей ликвидации и даже еще более эффективно.

— А теперь расскажите, товарищ Йорк, что еще нового на воле? Как Организация объединенных наций? По-прежнему ли это послушное орудие действует по указке США, и неужели партия не понимает, что Вышинский — палач и провокатор охранки на трибуне ООН — компрометанс? Ведь мы сами компрометируем себя на каждом шагу!

Тут, Коля, Чернолюбов потрепал меня по плечу, ухмыльнулся, как провинциальный босяк, и говорит:

— Ну, хватит, хватит. Мы раскололи вас. Вы — английский товарищ. Чувствуется почерк Галахера. Большой мастер. Я не удивлюсь, когда узнаю, что английский двор вступил в партию. Где ваш мандат, Йорк?

Тут я с ходу затемнил, разошелся, похвалил всех за то, что не поддались на провокацию и продолжают оставаться крупными деятелями Коминтерна и МОПРа.

— А посажены вы,— говорю,— лично Сталиным по согласованию с Торезом, Тольятти и Тельманом для сохранения ваших жизней. Ибо на воле во всем мире идет тотальная война на уничтожение старых большевиков, бравших Зимний и работавших бок о бок с Лениным и Свердловым. Даже внутри нашей,— говорю,— страны трудно поддающиеся разоблачению силы не останавливаются ни перед чем. Поэтому план партии вынужден был быть, как всегда, гениальным и простым. Так что от имени политбюро тридцати компартий имею честь передать вам, героям нашего времени, о том, что вы не осуждены. Вы, товарищи, тщательно законспирированы, и ни гестапо, ни ФБР, ни Сюрте женераль, ни наш Интеллижент

сервис и другие выдающиеся легавки мира не дотянутся кровавыми своими лапами до ваших жизней.

Сначала, Коля, я просто растрескался от злобы и мертвой тоски, но смотрю: разрыдались по новой, слушая меня, мои большевички, за руки взялись, и даже те, которые после групповой падучей закукарекали потихонечку, задышали поглубже, бедняги, глаза у них слегка ожили и синие губы порозовели.

Опять стоят и поют, мычат, от волнения голоса обрываются внутрях, свой гимн. Мы наш, мы новый мир построим... Пойте, думаю, птички, пойте, стройте на самодельных международных аренах новый мир и перелицовывайте под руководством своего главного закройщика и бухгалтера революции Кырлы Мырлы мир старый.

Давай, Коля, выпьем за всех пойманных и распятых бабочек и за жуков, и за живых птиц, ставших чучелами, и за то, чтобы нам с тобой никогда не перелицовывать ни старых костюмов, ни старых пальто.

9

Между нами, я, мудила из Нижнего Тагила и Вася с Курской аномалии, перелицевал однажды в Берлине, в 1929 году, и костюм, и пальто. Была инфляция. Я куропчить не успевал. Уведу миллион марок, скажем, а они по утрянке превращаются в пшик. Я поистрепался, прихожу к Розе Люксембург и Кырле Либкнехту в гости и спрашиваю:

— Что делать, урки?

Они и посоветовали все перелицевать. Нашли портного Соломона. Перелицевал он мне пальто и костюм блестяще, Коля! Стали как новенькие. Хожу по Ундер дер Линден с тросточкой, но в душе какое-то странное ощущаю бздюмо. Нету в ней веселой и гордой независимости от временной одежды человека на этой земле. Нету и все.

Хожу, поеживаюсь непонятно отчего и зачем. Словно блоха меня кусает или занозинка колючая пощекочивает. В витринах отражаюсь, оглядываю себя втихаря, перед зеркалом стою, галстук поправляю, а сам пронзаю взглядом пальто и костюм, расколоть их пытаюсь. Что с вами такое стало? Чего вам на мне не живется? Сидите-то чудесно! И выглажены вы, и хризантема притыривает шрам от карманчика, по твоей, Коля, фене, чердачка. Ну что с того, что кое-что левое стало правым и наоборот, правое левым? Это же моя беда с непривычки пальцы ломать, пока ширинку расстегиваешь. Что с вами, гадины, и с настроением вашим костюмным и пальтовым происходит? Гордо молчат, продолжая сидеть на мне как с иголочки. А во мне неуверенность появилась во время работы из-за враждебного такого отношения. Вздрагиваю. Оглядываюсь, когда надо раскидывать по сторонам прямым взглядом своим камердинеров, дворецких и секретарей.

За столом или аля фуршет просто не знаю, куда себя девать. Пасу на симфоническом концерте няню Гинденбурга, бриллианты у нее в ушах, слушаю того же Шостаковича и потею. Спина у меня потеет! Чувствую, что пиджак нарочно это делает, настырничает, тварь, а брюки морально поддерживают его. Собираются в складки на коленках и мотне и шуршат. И карманы шумят, как морские раковины. У-у-у. Ерзаю на своем стуле, откидном к тому же. Откидной стул, Коля, это окончательное падение и унижение. Какой-то фашист вежливо мне шепчет:

— Вы пришли слушать музыку. Если она вам не нравится, идите в бордель!

Промолчал я. Сдержался. Но открутил с мясом одну пуговицу с пиджака и ущипнул ширинку от невыносимого раздражения. Тут дирижер Тосканини обернулся и палочкой лично мне погрозил: цыц! Я задумался, как он мог, стоя спиной к залу, прокнокать майн кампф со шмутками? Шума же от того, что я открутил пуговицу с мясом, не было никакого! Брюки не хипежили от внезапной боли, а пиджак не свалился с меня после жуткого крика в обморок! Зеркал никаких перед шнифтами Тосканини не было. «Может,— думаю,— настучал кто-нибудь из оркестрантов?» Нет, все они в свои ноты косяка давят или же от удовольствия закатывают шнифты под потолок. Очень меня удивил дирижер Тосканини.

Костюм меж тем успокоился. Сжался в комочек и плачет. Плачь, сука, плачь! Я тебе еще не такое устрою! Я тебя спичками прижигать буду, если не смиришься! Сгною гадину! Каустиком оболью!

Антракт. В буфет я не пошел. Фланирую по фойе. Монокль вставил. А на меня что-то все кнокают, перешептываются, нагло и издевательски ухмыляются. Костюм, почуяв это, снова поддал спине жару. О подмышках я уж не говорю. Там была парилка. Коленки, Коля, коленки, которые у людей вообще вроде бы не потеют никогда, возьми и исключительно мне назло

запотели, прилипли к брюкам. Пришлось руки в карманы засовывать и втихаря брюки одергивать. Так что антракт этот был для меня хуже концерта.

Прислонился я к колонне, смертельно ненавидя свой костюм, а пиджак тем же отвечает, колет сквозь рубашку, подлец, свиной щетиной. Я один борт оттягиваю, меня другой колет! Я стараюсь свободное пространство внутри пиджака обнаружить, чтобы не прикасаться к нему вовсе, искореживаюсь, сам в себя вжимаюсь, третий уже звонок, но ни хера не получается.

Сажусь на свое место. Колется и колется. Все больше щетина ощетинивается, и так она вдруг меня вся разом щекотнула, что я задвигал руками, как паровоз, зачесался и громко засмеялся. Зашикали фашисты. Тосканини через плечо снова голову повернул и смерил меня итальянским взглядом, как макаронину какую-нибудь. Оркестр что-то вякнул, и про меня все забыли, слава Богу. Только тот же самый жирный фашист прошипел:

— На вашем месте я бы давно был в борделе. Там, повторяю, хорошо!

Я написал записку с понтом от какого-то немца из зала, передал ее бабе фашиста и рванул на выход, потому что, по-моему, Коля, весь зал и Тосканини с оркестром с интересом смотрели на мой зад. Ведь пиджак что сделал? Приподнялся в плечах, а брюки только того и ждали, влезли в промежность, да так глубоко и крепко, будто я втянул их в себя усилием воли. На ходу нагибаюсь, двигаю всеми мускулами и мясом несчастной своей задницы, но понимаю всей душой — бесполезняк! Зашел за бархатную штору, дернул брючину так, что сам себя больно ущипнул, и обтер лицо той же шториной. Выглянул из-за нее. Баба фашиста дочитала записку, встала и — бамс ему по рылу. Шумок. Тосканини задрожал от бешенства. Палочку кинул в оркестр... Баба, рыдая, бежит ко мне за шторы и — в дверь. Задела меня бедром и грудью. Кто-то захипежил в зале.

— Пора решительно покончить с выходками социал-демократического отродья. Мы, немцы, всегда славились уменьем слушать музыку! Мы — нация философов, а не евреев! — Я его рассмотрел: челочка и усики под носом. Черненькие. А муж, которому по рылу попало, завопил, жирная свинья: «Хайль, Гитлер!» Я и рванул когти в свою малину на Гегелевском бульваре.

Прибегаю. Снимаю сначала в бешенстве брюки и ими Гретхен свою безо всяких комментариев поступка по харе — хрясть, хрясть, хрясть! Затем пиджаком мух стал гонять. Понимаю, разумеется, что я не прав, и омерзителен, и виноват перед бедной женщиной и мухами, но ведь так повелось, что все свое зло мы срываем как раз на тех, кто не идет по делу с причинами нашего бешенства, неудач, гонений и мертвой тоски... Топчу ногами костюм. Пена на губах выступила. Лег на диван. Плачу. И она тоже. Оба плачем. С другой стороны, если бы мы срывали зло на истинных виновниках дерьма нашей судьбы, то перед кем же тогда, спрашивается, Коля, мы извинялись бы, замаливали грехи и страдали? Потом бурно помирились.

Утром она погладила костюм. На него смотреть было страшно. Может, думаю, другим станет? Какое там!

При настроении бывал, тварь, вместе с пальто, в холодном и враждебном, но вежливом ко мне отношении, а как закиснут, закуксятся, то — повело подлости делать. Пиджак особенно любил тогда терять хризантему или гвоздику, которыми я прикрывал шрам от перелицованного кармана. «Смотрите,— мол,— мне нечего скрывать! Смотрите! Мне за себя не стыдно! Я — пиджак бедный, но честный!»

Нет, Коля! Ты много чего испытал в своей жизни, пересылку Ванинскую прошел, суки на тебя с пиками ходили, в кандеях тебя клопами и голодом морили, в «Столыпине» ты трясся и подыхал там же от безводья пострашней, чем в пустыне Сахаре, ибо в пустыне бывают миражи, но ты, Коля, не испытывал на своей шкуре и, даст Бог, никогда не испытаешь, как шантажируют нормального человека во время инфляции предметы ширпотреба, мать их ети, и продукты питания!

Закадрил я, как теперь говорит молодежь, в чудесном музее одну аристократку. Бедную аристократку. Чтобы выглядеть поэлегантней, она, я с ходу это заметил тоже, проделала со своими шмутками что-то сверххитромудрое. Но бабский туалет, сам понимаешь, гораздо сложней нашего, и предметов в нем намного больше. Да и кальсоны, скажем, при инфляции заштопать можно, а то и вовсе не носить. Но ты мне ответь, как быть бедной и милой женщине с чулочками? Как ей быть с туфельками? Она же после первой набойки стареет в душе на пять лет, а после второй сразу на двадцать, и ей тоскливо и неприятно ходить по земле. О штопке на чулочках мы лучше вообще говорить не будем. Штопки эти не заживают в душе у женщины, как раны на наших мужских сердцах, Коля...

Мы вместе с дамочкой любовались сытым натюрмортом, и я сделал вид, что не заметил,

как бедная женщина в строгом костюмчике, с лапками, засунутыми в кротовую муфточку, сглотнула слюнки... Оторвала шейку омара и раздумывала, чем бы ее запить... А выбор выпивона и закусона в том натюрморте был богатый. Ах, Коля, как сжалось сердце и как я покраснел, когда просек, что и ее изящный костюмчик перелицован. Перелицован, причем гениально! И расколол это дело один я из всей немецкой толпы! Меня не проведешь!

Некоторая изнанка, когда становится вдруг, ни с того ни с сего, непонятно для нее самой, стороной лицевою, начинает, сучара поганая, держаться с нагловатым шиком и более того, с вызовом. И чем дороже и великолепней был в прошлом перелицованный материал, габардин, скажем, или ратин какой-нибудь, тем хамовитей, вызывающе наглей и самостоятельней старается держаться сделавшая неожиданную карьеру на инфляции и на человеческом несчастье подлючья изнанка. Была она Никем и вдруг стала, так сказать, Всем. Но не забывает, Коля, ни на секунду изнанка в ошеломившей ее радости того, что нет у нее светлого будущего. Нема! И портной не возьмется, да и сам человек не отважится переперелицевать костюмчик или пальтуганчик. Кроме всего прочего, тлен неверной материи не дозволит этого сделать. Очень, однако, живучи, Коля, такие вот изнанки. Каким-то образом, то ли благодаря страху неминуемого конца и ежесекундному цеплянию за жизнь или же чудовищной экономической расчетливости изнанка ухитряется прожить на белом свете гораздо дольше лицевой стороны. Гораздо дольше.

Так вот: сияет от радости новой жизни кремовая мягкая шерсть дамочкиного строгого костюмчика, греют друг друга лапки в кротовой берложке, а сама шкурка, видать, намазана слегка глицерином перед походом в музей, чтобы выглядеть не такой старой и вытертой. Остались мы с дамочкой вдвоем у натюрморта. Дохавали все, что на нем было. Оставили только фазаньи крылышки, да макушки ананасов с лимонными кожурками и красные панцири раков и омаров. Дохавали, переглянулись сыто и довольно, и поканал я за ней следом в другие залы.

— Посмотри, позорник,— говорю своему костюму,— как надо себя вести в обществе! Что тебе мешает иметь такой же приличный характер? Ведь дамочкин костюмчик тоже из вашей перелицованной шатии-братии, а как держится! Просто маркиз, барон, мясник и почти генерал-лейтенант! — Молчит костюм. Не хамит. Пиджак на мне уселся поудобней. Лацканы уши свои востренькие к бортам прижали, и перестали пуговицы тереться, что разлучили их навек со старыми петельками, а обручили с новыми, самозванными. И стрелки на брюках вдруг появились, и спокойно плывут мои брючины, словно лодки по озеру, по очереди обгоняя друг друга. Достойно, в общем, шагаю.

Но тут, на наше несчастье, приканали мы с дамочкой на экспозицию мужской и дамской одежды 19 века. Костюмам всяким, Коля, камзолам, накидкам, балдахинам, фракам, дамским платьям, отделанным мехами и камешками, чуть не сто лет, а то и больше, а они, плюя на нас, выглядят веселыми, молодыми, и сами себя уважающими вещами. Трогаем мы с дамочкой разные сукна, шелка, бархаты и так далее, как будто мы специалисты-модельеры. Хотим найти и расколоть какую-нибудь перелицованную шмутку. Ищем и не находим! И дамочка вдруг ни с того, ни с сего прижалась щекой к орденоносной груди черно-золотого талейрановского мундира и горько-горько заплакала.

— Извините,— говорю,— фрау, вы не потеряли чего-либо? — Грустно головкой она помотала.— Вам плохо?

— Мне жаль, что навсегда, что... никогда... что больше никогда ничего... что все ужасно... ужасно... ужасно! — говорит дамочка и платочек роняет.

Веришь, Коля, внутренний голос мне толкует: «Ни в коем случае не нагибайся!» — но ситуация истинно драматическая. Я нагнулся, предчувствуя нечто непоправимое, и так оно, сука, и есть! Лопаются по шву, главное, со злорадным звуком, проклятые брюки мои на самой заднице и торжествуют! Пиджак кричит: «Браво! Браво!»

Разгибаюсь. Несмотря на жалкий стыд и жар в лице, подаю дамочке платочек. Сам притыриваю свой зад, свой хуже, чем голый, если как следует разобраться, зад. Что я пережил тогда, Коля!! Боже мой!!

— Благодарю. Вы очень любезны.

— Буду рад,— отвечаю,— напомнить вам, фрау, о себе в лучшие времена.

— Вот моя визитная карточка. Ауфидерзеен. Мне дурно от нафталина. Не провожайте меня, прошу вас. Вот английская булавка,— говорит дамочка, ибо просекла случившуюся трагедию.

Поканал к выходу. Делать нечего. Стараюсь сложить половинки брюк поровней. Сложил. Причем притыривал меня манекен гофмаршала австрийского двора в парадной форме.

Сложил. Поддеваю булавкой, просунутой через ширинку, половинки эти изнутри, обливаюсь потом от напряга, и вдруг хипежу на весь музей.

— А-а-а! — это я всадил-таки себе в мякоть булавку. Служитель подходит.

— Вас ист дас?

— В восторге,— говорю,— от экспозиции! Какие моды! Какие вещи! И ни одной перелицованной!

— Увы, это так,— сказал служитель.— Но выражайте, пожалуйста, свой восторг не так бурно. Гут?

— Гут,— говорю я и от отчаяния решаю слинять из музея с рваным тендером. Воли у меня, однако, на этот шаг не хватило. А костюм хохочет тем временем от радости, что больно мне в совершеннейшем униженье, и дергается весь, заходится прямо, и пытается при этом вывернуться наизнанку, вернее, на бывшую свою лицевую сторону, тварь такая! «Ты еще у меня узнаешь, гадина,— говорю пиджаку,— как орать «Браво! Браво!» Ты у меня еще узнаешь и содрогнешься».

Пытаюсь, Коля, еще раз, уже теперь снаружи, приколоть половинку. Действую осторожно. «Неужели,— думаю,— удалось мне однажды взять челюсть с платиновыми зубами и алмазными пломбами у старого барона Брошке, и он этого не заметил, ибо два часа, разинув рот, кнокал в Лувре на Джоконду, а тут не удастся заколоть брюки?»

— О-о-о! — я все ж таки по-новой влупил себе, Коля, булавку. С психу втыкаю ее по самую головку в зад гофмаршала австрийского двора и вмиг, непостижимо почему, выхожу из плебейского состояния во вдохновенное и аристократическое. Именно в таком состоянии нам удается совершать чудесное в жизни, на опасной работе и еще, пожалуй, в цирке. Я все ж таки эквилибристом бывал... Слева от гофмаршала стоял сам господин Ротшильд в черном, тончайшего сукна костюме с котелком на манекенской роже и с тросточкой в мертвой руке. На табличке так и было написано: «Костюм барона Ротшильда. Из частного собрания кн. Юсупова».

С Ротшильдом мы были примерно одинаковой комплекции. Действую с азартом, который, на самом-то деле, Коля, является веселым страхом, выбираю момент, остаюсь в кальсонах, сволачиваю с Ротшильда брючата, приподняв легонький манекен, и быстро наблочиваю их на себя. Жмут. Узки. Фасон нелепый, но передать тебе, Коля, что ощутил мой зад и мои ноги от прикосновения тончайшего, бессмертного почти сукна, я не смогу. Не смогу. Свои брюки, скрежеща зубами от ненависти, засовываю под пиджак. Говорю: извините, господин Ротшильд. И намыливаюсь к выходу.

Не спешу. Оглядываюсь. Жалкий вид у могучего финансиста, ни разу в жизни, очевидно, не испытавшего мучительных отношений со своими шмутками и в гробу видавшего любые инфляции. Жалкий. Но я не торжествую над его посмертным унижением. Я замечаю, как гримаса ужаса исказила черный сюртук, как он пытается сорваться с манекена и броситься за мной и как текут по нему в два ручейка от ужасного горя слезы перламутровых пуговичек. Спазм сдавил мне горло, и я слинял из музея.

Выпьем, Коля, за райскую птицу и за павлина, которому приходится распускать хвост в тюрьме.

Слинял я, значит. Прикандехал домой. Иду к соседям. Сел за швейную машинку и раза четыре, задерживая подолгу иголку в шве, прострочил лопнувшие брюки. «Ну как,— говорю,— приятно, падлы?» Прогладила их опять моя Гретхен, да так, что они слегка задымились. Ожог второй степени! Ротшильдовские брючата притыриваю в кладовке.

Вечером, думая о дамочке, иду в советское наше посольство погулять насчет годовщины Великого Октября. Нахавался. Напился. Бывший рабочий класс, перелицованный в дипломатов, умел гужеваться. И костюм мой чувствовал себя в своей тарелке. Беру севрюжки, маслин, сыра и звоню той дамочке, а мне отвечают:

— Два часа назад ее не стало.

Потом уж я узнал, что дамочка отравилась газом... Да, Коля, грустно. Грустно...

По утрянке читаю в газете объявление: «Возвратившего брюки барона Ротшильда музею тряпок антикварных ждет вознаграждение. Звонить по тел...» Получаю несколько миллиардов, разумеется, подстраховавшись, от дирекции музея. Проедаем их с Гретхен, Кырлой и Розой...

Одежда моя продолжает надо мной изгиляться. Ширинка, где б ты думал, Коля, вдруг расстегнулась и конец галстука из нее торчал у всех на виду? В посольстве Англии, на дне рождения короля Георга, куда я забежал поужинать. Ты думаешь, я поужинал? Я съел, ты совершенно точно выразился, от х... уши. Подходит ко мне дуайен, высокомерно вскидывает подбородок и своими вонючими глазами высокомерно же что-то маячит. Я сразу не просек.

что именно, по сторонам смотрю и на анфилады, а он маячит и маячит... И только я ростбифа кровавого, сутки человек не жрал, дня рождения Георга дожидался, хотел похавать, к губам поднес, ноздрю раздул, как понял наконец этого дуайена, глянул вниз и увидел в ширинке конец галстука. Я слабой от горя рукой отложил двурогую золотую вилку с куском мяса на кусок лосося. Высокомерно дал понять, что сигнал принят. Я, мол, вам за него от всей души благодарен. Сейчас же удаляюсь. Извинитесь за меня перед всеми присутствующими. Привет британской короне.

Смотрю, Коля, перед тем как незаметно и гордо удалиться и капли Зеленина принять в сортире от стука и боли смущенного и стонущего сердца, а за аляфуршетом никто не пьет и не хавает. Все на меня давят косяка и король Георг с портрета тоже. Что я пережил тогда, Коля, что я пережил! Отвалил, опозоренный в глазах берлинских дипломатов.

Роза Люксембург и Карл Либкнехт потом мне объяснили, что надо было хавать и пить как ни в чем не бывало, потому что высший свет хоть и заметит когда-нибудь курьез чужого туалета, но непременно сделает вид, что ничего не видит. Отвела она меня с Карлом к доктору одному. Доктор Фрейд. Добрый, но очень любопытный. Спрашивал даже, любил ли я в детстве нюхать пальцы после ковыряния в попке, грыз ли ногти на ногах, наблюдал ли акт между папой и мамой или ихние различные комбинации с друзьями дома, и велел вспомнить всю мою жизнь, ничего не скрывая ни от него, ни от себя. Пять суток подряд рассказывал я, а костюм и пальто валялись на полу в передней.

Диагноз мой оказался простым: комплекс неполноценности на почве инфляции. Прогулки перед сном. Душ Шарко. Гальванический воротник. В зеркало не смотреться ни в коем случае, ни под каким предлогом.

На следующий день была у меня еще одна беседа с доктором. Но странная штука, Коля, я то и дело возвращаюсь к пальто и костюму, хочу, чтобы обратил на них доктор Фрейд внимание, а он все к детству и к детству. Помню ли, как выскальзывал из чрева и как маменька молоко мне давала, долго ли сидел на горшке, позволял ли котенку играть со своей пиписькой, или, наоборот, хотел сварить ее в супе с клецками, а также обменять на куклу с густыми волосами и крохотными трусиками. Вывел он меня из себя, когда спросил, называл ли я шубку жопкой, пасеку — писькой, маму — папой и писал ли на свое отражение в луже.

— Хватит,— говорю,— доктор Фрейд! Может, вы и разбираетесь в ночных горшках и ненормальных людях, но в настроении вещей, с которыми человек живет иногда больше, чем с бабами, не смыслите ни хрена. Рассчитаемся после инфляции. Желаю клиентов.

И ушел. Иду по Мамлакат Наханговой, извини, по Фридрих-штрассе. Промокло пальто мое насквозь. Накладные плечи опухли и приподнялись нагло. Издеваются нагло. Издеваются. Но и я шиплю: «Зонтика вам не будет!» По лужам шастаю, брюки мочу, душа из них вон, думаю. Туфли только жалко было. Они ведь ни при чем. Я их даже не чинил ни разу. До пиджака дождь добрался. Идти тяжело стало: столько воды впитали мои проклятые шмутки.

И внезапно, Коля, представил я себя на месте пальто и костюма. На их месте себя я представил. Жили они на мне, помогали работать, согревали, в конце концов, на лучшего из людей делали похожим и, несмотря на преклонный возраст, старались чудесно выглядеть. Они не теряли в старости своей, теперь я это точно знаю, достоинства, и я им был глубоко благодарен. Они же, Коля, вправе были рассчитывать и безусловно рассчитывали на нормальный закат своих дней, на гробик, куда нормальный человек Фан Фаныч не засыплет нафталина и где не спеша превратит их бесшумная моль в счастливый прах. А я, как курва с Казанского вокзала, поддался вместо этого совету Розы с Карлом пойти по легкому пути и преподнес, идиот, служившим мне верой и правдой вещам подарочек! Я их, болван, перелицевал! Я их, амбал, переделать отдал портному Соломону!

Гром, Коля, грохочет, молнии расписываются на небе, как следователи на протоколе допроса, и попросил я прощения сначала у пальто, потом у костюма. «Правильно,— говорю,— вы взбунтовались, достоин я вашей жестокой мести и любой приговор близко к сердцу принимаю. Пойдемте, выпьем на прощанье».

Хлобыстнул я шнапса в тошниловке, с поддачи плачу, гадина, потрекал со смертной душой вещей, которых из-за своей глупости, умных советов и инфляции обрек на унижение насильственной жизни.

— Люди,— говорю,— господа! — тогда, Коля, в пивных речуги кидали.— Пусть все стареет и умирает в свой час, и даже тело Ленина похоронить надо, за что тело-то проклятыми опилками набивать, взятыми с цирковой арены после укрощения львов, рысей и тигров? Опилки же униженьем зверей пахнут и мочой, господа!

Как услышали немцы про Ленина, Коля, так завопили: «Хайль Гитлер! Хайль Гитлер!» Все перепутали. Сижу. Еще поддал. Рукава родного пиджака слезы мои вытирают, а я убиваюсь,

простить себе не могу перелицовки уважаемых вещей. Они подсохли слегка, согрелись, прижались ко мне, ни встать, ни повернуться, и тут, Коля, все в моей природе и в жизни пошло по-другому.

Во-первых, на улице дождь перестал. Во-вторых, в пивную зашел тот самый тип из филармонии, жирная свинья, который по рылу схлопотал, а с ним другой: челочка, усики, коричневая бабочка под черным плащом. «Хайль, Гитлер!» Это немцы с кружками поднялись тем двум навстречу. С усиками и говорит им:

— Урки, у меня полный лопатник фанеры. Крупп презентовал на то, чтобы поставить Европу раком. Гуляем! — вешает плащ на спинку стула. На меня не обращает внимания — чего обращать? Сидит себе пьяная рвань и шнапсом наполняется. Смотрю: урки толковище устроили и все насчет мокрых дел. Того, мол, надо замочить, этого заключить, одних сжечь, других заставить шестерить нашей высшей расе.

Не оборачиваюсь. Делаю свой коронный пассаж левой с вывихом плеча. Увожу лопатник с фанерой Крупа из плаща с усиками и челочкой. Перепулить его, однако, не спешу. Держу под мышкой. Пиджачишко, как живой и верный партнер, притыривает лопатник. «Спасибо,— говорю,— тебе!» — а у урок толковище продолжается. Поливает все больше с усиками и челочкой. Поливает небезынтересно.

— Мне бы,— говорит,— такого зама по мокрым делам, как Сталин, и я за него, сукой мне быть, десять Гиммлеров отдам. Помните, урки, далеко пойдет этот человек. Но ваш фюрер и ему приделает заячьи уши. Он сам своих генералов перешпокает и переведет, а партайгеноссен перемикстурит в лагерях и гестапо. У него гестапо Лубянкой называется. Наш человек переслал оттуда чертежи советских концлагерей. Большевикам нельзя отказать в некоторой гениальности, но дело уничтожения ублюдков мы поставим на немецкую ногу... Нам, вождям, господа, жизнь дается всего один раз, и прожить ее бедно, но честно мучительно трудно!..— это было последнее, что я услышал, линяя. Слинял. Костюм и пальто вели себя при этом просто прекрасно. Понимание ситуации и преданность — восхитительные и братские. Перепулил я лопатник с фанерой, три косых долларов и фунтов в женском сортире в бачок. Прочитал на стене стишки Уолтера Маяковского «Партия — рука миллионнопалая, сжатая в один громящий кулак. Вчера, товарищи, здесь поссал я, и извините, пожалуйста, если что не так». Перепулил я лопатничек фюрера и возвратился. А на меня с ходу бросается жирная свинья Геринг и целует, как родственничка.

— Спасибо, кореш! В филармонии все так прелестно получилось! Благодаря твоей записке от меня насовсем ушла омерзительная любовница. У нее были больные придатки, клитор жесткий, как курок «парабеллума», и характер — пакость. Спасибо! Мы, немцы,— нация любовников, а не Гегелей и Кантаровичей.

А в записке, которую я тогда послал свинье с тем, чтобы его дама ее прочитала, было написано, Коля, следующее: «Друг! Неужели тебе нельзя верить? Ты же клялся, что нигде не покажешься с этой тухлятиной! Жду тебя в борделе. Там хо-ро-шо!»

— Спасибо, кореш! Вступай в нашу партию! — предлагает свинья, и просекаю я, что и у него, и у того, что с усиками, и у остальных рыла сплошь перелицованные. Просекаю изнанку вонючую в ихних речугах и манерах.

— Была бы,— говорю уклончиво Герингу,— партия, а члены найдутся у народа. Вступить никогда не поздно.

— Да здравствует партия! — хипежит с усиками и тоже руку мне жмет. Говорит, что я тогда героически ушел из зала, продемонстрировав отвращение немецкой души к модернистско-марксистской заразе в музыке, и если он, Гитлер, возьмет власть в свои руки, то меня сейчас же утвердят директором филармонии и начглавреперткома. Ибо, говорит, что-то мне в тебе нравится, но что именно, никак не соображу. Лицо твое — арийское. Ты, по-моему, астрологией занимаешься?

— Нет,— отвечаю,— я всего-навсего международный, гастролирующий из страны в страну урка, то есть гангстер. Упираться не желаю принципиально.

— Как так «упираться»? — не понял фюрер.

— Работать,— говорю,— не желаю,— и поясняю по его просьбе, что в гробу я лично видал строительство как капитализма, так и социализма, потому что все это вместе взятое есть ложный путь человечества и самоубийственный технический прогресс с постепенной смертностью всего живого, воздуха, рек, морей и джунглей. Я к этому своих рук не приложу. Я, говорю, беру лишнее у того, кто заелся. И посему безобиден. Мечтаю стать фермером в Антарктиде, где партий пока никаких нет.

— Это — по-нашенски. Это — по-вагнеровски! Но ты, Фан Фаныч, ограниченный человек.

Ты еще не припер к национал-социализму. Мы, фашисты, твою философию протеста одиночки сделаем философией всех немцев, философией Новой Германии. Мы отнякаем лишнее у еврейской плутократии, охомутаем большевистскую Россию и перетрясем фамильные сундуки выжившей из ума Европы. Мы, арийцы, погуляем по буфету, а быдло пускай поупирается. Ты в России-то бывал? — спрашивает фюрер и еще ставит мне кружку.

— Бывал,— говорю,— не раз.

— А фюрера ихнего видел, Сталина?

— Встречал,— говорю,— пару раз в Баку и в Тифлисе. Он банки курочил. Почтовые дилижансы брал с партнерами. Неплохой был урка, но ссучился. Генсеком стал. Ведет себя, как падла в камере. Кровь из мужика пьет, дворян кокошит, батюшек изводит. Кровной пайкой не брезгует. Но это еще цветочки. Ягодки у вас обоих впереди.

Тут фюрер задумался о чем-то, потом говорит:

— Трудно мне будет. Трудно. Однако я привык поступать по-вагнеровски, по-ницшевски, а не по-баховски. Я твоему Сталину попорчу нервишки!

— Дай-ка я тебе по руке погадаю,— говорю фюреру, потому что почуял в нем что-то зловеще-зловонное. Дает он мне свою руку вверх ладонью.— Вот эта линия,— гадаю,—свидетельствует о том, что ты в детстве говно жрал. Но она же, эта линия,— линия величия и везенья. Суждено тебе наломать больших дров в истории.

— Все правильно,— обрадовался фюрер,— но, гляди, насчет кала помалкивай. Я его никогда не ел. Я — художник, Фан Фаныч! Большой художник. Не ел.

— Ты просто не помнишь. Такое случается в самом раннем возрасте, и это признак избранной фигуры и крупной личности. К тому же вон та линия говорит, что твой любимый цвет — коричневый. Кстати,— спрашиваю,— это не ты случайно пальцем нарисовал свастику в сортире рейхстага?

— Ты — большой маг,— сказал, побледнев, фюрер.— Я ее еще нарисую, и не дерьмом, а кровью! В Лувре, в Букингемском дворце, в Кремле и в Белом доме! Все сгнило! Все провоняло гуманизмом! Фэ! Я сожгу этот свиной хлев мира!

— А может,— говорю,— лучше тебе поучиться рисовать? Сейчас в связи с инфляцией можно брать уроки за кусок хлеба у самого Ван Гога.

— Я призван не брать уроки, а давать их! — осадил меня Гитлер, и я, Коля, горько подумал тогда о том, сколько в этом веке свалилось на наши бедные головы вонючих, безумных, безжалостных учителей.

Сидим, пиво пьем. Костюм и пальто — не нарадуюсь. И высохли, и не колются, и не жмут брюки в паху, может, думаю, обойдется, приживутся, и поношу их до лучших времен? Где там! Сию же секунду Геринг по пьянке толкнул Гитлера, и тот смахнул на меня локтем яичницу с салом и кружку пива вылил.

— Ничего,— говорит,— скоро ты у нас форму наденешь. Она на тебе сидеть будет хорошо. Не то что это дерьмо!

— Нет, отвечаю,— форма урке ни к чему. Я же не фашист.

Вдруг вижу: за окном по улице процессия канает. Впереди людей катафалк. Восемь лошадей, и все идут тихо, головы опустив, и о чем-то думают, думают и думают. На катафалке гроб. Провожающих — человек десять, и среди них, Коля, вижу я своих кирюх, Розу Люксембург и Кырлу Либкнехта. Плачут оба. Я ору из окна:

— Люксембург! Либкнехт! Роза! Карл!

Гитлер говорит:

— Где они? Где они? К оружию, граждане! Кружки — в руки!

Если бы я не объяснил фашистам, что Роза и Карл не коммунисты, а просто у них кликухи и они мои кирюхи, то им бы тогда попало. Кликухи же Курт и Магда получили за то, что молотили виллы и квартиры хозяев фабрик и заводов. Экспроприировали таким честным образом прибавочную стоимость.

Тут Гитлер челкастый с усиками хватился, наконец, своего партийного лопатника, залез на стол и кинул речугу:

— Нация, крадущая бумажник у своего фюрера, далеко пойдет! Я заставлю худшую часть Германии харкать кровью! Надоело! Пора, урки, рейхстаг поджигать! Пущай попылает синим пламечком колыбель еврейско-болгарских ублюдков! Все на баррикады!

Я говорю: «Без меня, господа, без меня!» — и линяю. Догоняю катафалк, лечу, как на крыльях, откуда только силы взялись, и чувствую всей кожей: дрожат на мне костюм и пальто сладкой дрожью последней агонии. «Кого,— говорю,— Роза, хороните?» Представь себе, Коля, хоронили они портного Соломона. Он не мог примириться с массой заказов на переделку одежды и повесился.

Снял я с себя на ходу пальто, потом пиджак с брюками, и в одних трусиках остался. Положил все вещи в гроб, рядом с тем телом, которое их перелицевало, и на сердце у меня — печаль покоя. Я выполнил свой долг перед обиженными и униженными вещами.

И не надо, Коля, никогда ничего перелицовывать. Пускай живут и помирают в свой законный час, или же от нормального несчастья леса, пиджаки, государства, полуботинки, литература, пальто, горы, кошки, мышки, галстуки и люди. А вообще человечеству невдомек, что не тяпни я тогда из гитлеровского плаща лопатник с фанерой, и, возможно, не стал бы фюрер поджигать рейхстаг. Не надо, Коля, ничего перелицовывать. И я не желаю идти с Кырлой Мырлой на страшном суде по одному делу за переделку мира. Не хочу — и все! Мир, ей-Богу, не прощает человеку перелицовки. Он нам уже и в паху, вроде брюк, жмет, и грудь давит, дышать нечем. И мы приписываем ему свои собственные грехи страстно и отвратительно... насчет же фюрера, Коля, я не выламываюсь. У меня это одна единственная ужасная вина. Ты бы видел, какими шнифтами он кнокнул, когда хватился лопатника, на партнеров по банде и сказал: «Хватит! Чаша терпения переполнена! Это — последняя капля! — понял бы, что именно на моей совести кровь и загубленные жизни миллионов людей. Я уж не говорю об искромсанной поверхности Земли. Тут кое-кто утверждает, что во всем виноват Гитлер и еще больше Сталин. Какая же это все херня! Фан Фаныч во всем виноват. Один Фан Фаныч. И одному ему идти по делу. Не по сочиненному Кидаллой с ЭВМ, а по своему особо важному делу. Господи, прости!.. Ничего не могу сказать в свое оправдание!..

10

Вот ты спрашиваешь, Коля, почему Фан Фаныча на фронт не взяли. Мог бы, конечно, и сам допереть, что к чему, но я уж поясню, потому что со всеми этими делами связан важный момент моей жизни. А если копнуть поглубже, осмелиться если копнуть, то и в жизни теперешнего мира. Глубже мы с тобой копать не будем.

Так вот, проходит с 22 июня ровно в четыре часа десять дней. Я, разумеется, жду, когда дернут, прикидываю, по какой пойду статье и что за сюжетец будет у моего дела. На месте Кидаллы я бы уже на второй день войны ухайдакал меня по делу о попытке отравления обедов и ужинов (завтракают, Коля, руководители дома) в сверхзакрытой столовой ЦК нашей партии. Массированный ударчик цианистым калием по желудкам партийной верхушки, и народ в критический момент своей истории лишается с ходу Ума, Чести и Совести. Беда. Спасение уже невозможно, а Гитлеру открыта зеленая улица в Индию. Кидалла доложил бы об этом деле Берии. Тот самому, а сам усмехнулся бы в рыжий ус и сказал бы:

— В тылу мы навели порядок. Пора прекратить бардак на фронтах. Снимите Буденного. У нас не гражданская война, а Отечественная. Так и будем называть ее впредь.

Итак: я желаю пролить за родину и народ несчастный советский свою кровь. Встал однажды. Не умывшись даже и не позавтракав, канаю в военкомат. К нему очередь, как в Мавзолей. Мужики и немного баб. Ну, думаю, и тут очередища! Подохнуть и то не подохнешь, кровушку пролить и то не прольешь, если не спросишь: «Кто последний?»

— Здравствуйте! — говорю устало и солидно,— братья и сестры! Хляю, как ты понимаешь, за большого начальника в штатском.— Добровольцы?

— Так точно! — за всех отвечает седоусый, весь в Георгиях, кавалер лет семидесяти пяти.— Здесь недопустима волокита. Фронту нужны солдаты. У меня за плечами и первая мировая, позвольте заметить.

У самого руки и ноги дрожат. Не воин. Старикашка.

— Домой,— говорю,— батенька, домой. Вы необходимы тылу. Решается вопрос о вашем назначении начукрепрайона Солянки. Домой. О фронте не может быть и речи. Теперь у нас фронт нового типа. Самый широкий из всех, существовавших когда-либо в истории фронтов. Ясно?

— Так точно! Разрешите идти?

Ушел старикаша, а я прохожу прямо в комнату. Смотрю на военкома. Три шпалы. Мясник. Взяточник. Опух от пьяни. Представляюсь. Он же, он же, он же, он же Легашкин-Промокашкин. Почему повестки не шлете, падлюки? Сами на фронт захотели? Я вам,— говорю,— прохиндеи, быстро это дело сварганю. Кровь желаю пролить. Давай сейчас же, змей, пулемет в руки!

Три шпалы покнокал в какую-то ксиву. Набрал номер.

— Здравия желаю, товарищ майор! Говорит Паськов. У меня в кабинете... один из ваших...

Легашкин-Промокашкин... Просится на передовую. Хорошо. Передаю. Есть согласовать! Есть! Есть! — Передает рожа мне трубку.

— Привет,— говорю,— товарищ Кидалла. С повышеньицем вас, с майором вас, холодное сердце — горячие яйца!

— Здравствуй,мерзавец. Фронта тебе не видать, как своих ушей. Ты числишься за органами. Жди и не вертухайся. Насчет крови не беспокойся. Мы ее еще тебе не столько прольем, сколько попортим. Ждать! Ты меня понял? Продолжать ждать!

— А если я,— говорю,— Сталину напишу жалобу?

— Пиши. Я же лично тебе на нее и отвечу: жди, педерастина. Если б не органы, ты бы уж давно истлел на Колыме.

— А вдруг,— настырно спрашиваю Кидаллу,— я жду себе, жду, а фюрер въезжает в Москву на черном «мерседесе», пересаживается на Красной площади на белого ворошиловского жеребчика, вскакивает на Мавзолей и говорит: «Я вам покажу, сволочи, как лазить по карманам вождей!» — Что,— говорю,— тогда? Я-то дождусь, а ты где будешь? В Швейцарии? Или в Аргентине? Победа-то,— говорю,— еще в черепашьем яйце, а яйцо в черепахе, а черепаха в Московском зоопарке была, да из нее суп сварили Кагановичу. Как быть, если ваш вонючий Каганович суп черепаховый любит! А?

У трех шпал от моих слов хавало перекосилось, а Кидалла помолчал и отвечает:

— Наше дело правое. Дождешься не фюрера, а своего часа.

— Ну, а вдруг,— продолжаю настырничать, вдруг фюрер через месяц в Большом Георгиевском сабантуй шарахнет и Джамбул ему лично будет бацать на арфе, а Ойстрах на гармонике?

В кабинет, Коля, офицерья набилось. Один вытащил револьвер и взглядом спрашивает у военкома приказа шмальнуть меня на месте. Военком как шикнет на него, а Кидалла говорит:

— Вот придет срок, возьму я тебя, и ты проклянешь миг сомнения в нашей победе над фашизмом. Иди запасай бациллу. Скоро жрать будет нечего.

— Ну, смотри,— толкую напоследок Кидалле,— если нас победят, я тебя ждать не заставлю. Сразу ноги из жопы выдерну и палочки Коха вставлю. Сачок! Тыловая крыса с синим кантом! Чтобы бомба попала в твою Лубянку трехтонная!

— До встречи, гражданин Тэдэ.

Не стал Кидалла огрызаться, положил трубку. Я со зла как гаркну на офицерье: «Смир-р-р-р-на-а!» — Так они все руки по швам и — мертвая тишина в кабинете.

Выхожу. Очередь кнокает на меня, как на Молотова. Окружили. Даю команду:

— Женщины, дети, короче говоря, все добровольцы, кру-у-у-гом! — Повернулась очередь бестолково.— По домам, до повестки с вещами, шаго-о-м... марш!

И я, Коля, правильно тогда поступил. Солдат на фронте хватало, их даже армиями целыми в плен брали, а добровольцев этих: работяг, профессоров, царских вояк, полуслепых, склеротиков, подагриков, палец не гнется курок нажать, и девочек бедных кидали в атаки, как мясо волкам, чтоб только самим отбиться от наседавшей стаи. Спас я несколько жизней от напрасной смертяги — и слава Богу.

Ладно, хватит об этом. Война. Беда. Замастырил мне Вася-гознак ксив целую кучу: паспорта, командировочные, аттестаты, справки о ранении, генеральские всякие дела, и езжу я по всей нашей действительно необъятной родине из конца в конец. Наблюдаю, как одни страдают от похоронок и пухнут с голоду, да к тому же ишачат и в поле, и в цехах, и в лагерях по двадцать часов в сутки, а другие хапают, хавают, где только можно, отдельную колбасочку, купюры, валюту, рыжье и бриллианты. Монолитное единство советского народа наблюдаю. Беда, Коля, с этим делом, беда. Завал, более того, с этим делом. Отвлекаясь от военного времени, скажу тебе так: никакого советского народа нету в природе. Как есть отдельная колбаса, так есть отдельные люди. Кстати, колбасы отдельной теперь тоже днем с огнем в провинции не сыщешь, если и выкинут ее в Тамбове, Торжке и Туле, то очередь за ней с утреннего гимна, и все стоят, книги читают про процветание советского общества... Прости, отвлекся. Сердце же, как чайник старый и любимый, накипает в нем все и накипает... Наконец сорок пятый год. Победа, можно сказать, у Сталина на ладошке, и гуляет он по буфету, как знает, а фюрер, соответственно, не знает и не гуляет. В Москве — тоска. Водяру по карточкам выдают. На Тишинском и Дубининском рыночках в веревочку режутся и в три листика.

Тоска. Делаю еще один заход к Кидалле. Звоню, говорю, что могу в любой миг стать первоклассным разведчиком, добраться до самого фюрера, ибо лично с ним знаком,

и потрекать насчет стратегических планов. Мы же, говорю, сотню тыщ солдатиков спасем. Посылочки-то они с тряпками шлют, а их в атаках шмаляют и шмаляют. Не жалко? А вслед за посылкой похоронка кандехает!

— Что, вражья харя, поверил, наконец, в нашу победу? А ведь ты, мразь, хотел, чтобы твой знакомый проходимец сокрушил нашего Иосифа Виссарионовича. Хотел, чтобы он в Мавзолей на белой кобыле въехал?

— Я бы хотел,— отвечаю искренне,— обоих фюреров видеть в одном хрустальном гробу, а тот гроб чтоб бросили в зловонную речку Яузу, и пущай он качается на волнах дерьма, нечистот и мочи. И тогда все флаги будут в гости к нам.

— Говорун... Трекала. Я в тебе не ошибся. Жди, милый, жди. Еще раз сам позвонишь, я тебе очко аджигой намажу. Наглец!

Поверь, Коля, я бы и сам, конечно, мог спокойно перейти линию фронта, сблочить с какого-нибудь крокодила шкуру с аксельбантами, позвонить в ставку фюрера, напомнить о себе и запудрить всему вермахту мозги такой чернотой и темнотой, что им и не снилось. Мог. Однако почему-то не перешел фронт, а поехал в Крым. Еду в штатском, но в моем элегантном угле лежит инженер-генерал-лейтенант войск МГБ от фуражки до шевровых штиблет. Ксива моя была в большом порядке. Представитель ставки. Уполномочен осуществлять наблюдение за установлением новых границ в освобожденной Европе с полномочиями выше крыши. Коменданты вокзалов и шмонщики из Чека потели, Коля, читая мою ксиву.

По дороге заезжаю на Брянщину. Все-таки усадьба тети Лизы...

Лежит в грязном снегу белая мраморная колонна и на ней красным намалевано: «Весь урожай — фронту!» Канаю в деревеньку. Ужас. Бабы и ребятня синие, чуть ли не черные, опухли от полного подсоса. Голодуха. Избенки косые, в окнах выбитых бельма тряпья. На ветках — слезы. Мужика ни одного, стариков даже нету, но перед каждой избенкой, Коля, всего их было штук девять, стоят на свеженьких постаментах бронзовые бюсты дважды Героев Советского Союза. Бронза на солнце весеннем горит. Зайчики сигают от бюстов летчиков. Кто погиб, кто еще летал. Как шуганули немцев, так прибыла в деревеньку спецкоманда по приказу Калинина, наставила бронзовых Иванов, Федей, Сереж и Николаев работы наших вонючих Фидиев и Микеланджелов. Взяли с родных баб расписочки, что в случае порчи бюстов попадут бабы под суд на родине награжденных, и слиняла команда в Столицу. Ужас, Коля, ужас. Черные избенки, бронза на солнце горит, на одном бюсте бабенка повисла и воет, воет, а ребятишки оттаскивают ее за юбчонку, оттащить не могут и тоже голосят. Как тебе эта картиночка? Роздал бабам триста тысяч рублей. Самую бойкую повез в Брянск, и там в обкоме клизму второму секретарю воткнул, сытому и с похмелья мурлу и придурку. Ору:

— Партбилет на стол, мерзавец! Деревня и крестьянство — залог нашего послевоенного ренессанса! Почему вы не кормите крестьян? Доложите немедленно Микояну о начинающемся, вернее продолжающемся голоде. Четвертую главу, сволочи, позабыли? Позабыли закон отрицания отрицания? Забыли, что если зерно не упадет в землю и не умрет, то вообще ни хрена не вырастет! Смир-рна-а! Вместо того чтобы устанавливать новые границы, я волындаюсь здесь не по своему делу! Завести семена в колхоз! Обеспечить белками население! На обратном пути отдам под трибунал весь обком. Дыхни на меня! Пьян! Всех схаваю, а кости выложу в политбюро. Народ должен быть сыт. Вам это теперь ясно?

— Ясно. Накормим в течение недели. Пожалуйста, прошу вас ко мне домой на обед. Перед дорогой.

Не стал я у него хавать. Поканал дальше. В Крым поканал. В Крыму, конечно, солнце. Тишина. Кипарисы как стояли, так и стоят. По всей Ялте татары хипежат, уводят мужиков и баб и ребятишек. Уводят под конвоем. А сам понимаешь, уходить неизвестно куда и насколько не только татарину, но и папуасу какому-нибудь не очень-то охота. Я уж не говорю об остальных советских людях разных народов и наций.

Кстати, в интимный момент раскололась одна дама из ЦСУ, что нема в Российской империи нации, представители которой не волокли бы срок по пятьдесят восьмой со всеми ее замечательными пунктами. Нема. Но и тут, сказала дама, у Советской власти вышла осечка. Эскимоса ни одного не посадили по пятьдесят восьмой. За кражу тюленьего жира, утайку оленьих шкур, приписку моржей, за недовыполнение плана убийства песцов и опоздание в тундру — это всегда пожалуйста, а вот за пропаганду и агитацию, саботаж, диверсии, за террор и покушение на вождей, а также за сотрудничество с гренландской разведкой не горели

эскимосы, и — все. За измену родине не горели они тоже, ибо родина ихняя — Северный полюс, а как можно изменить Северному полюсу с Южным, например, по-моему, не под силу сообразить самому Вышинскому Андрею Януарьевичу, чтоб ему до конца света в пекле ада переписывать своей кровью уголовный и процессуальный кодексы РСФСР.

А может, эскимосы органически, так сказать, не секли, что такое Советская власть? Или считали ее чем-то вроде шторма на суше, ложного северного сияния, бесконечной пурги или многолетнего солнечного затмения, то есть тем, с чем воевать и на что бухтеть бесполезно? Не знаю, Коля.

Итак, тепло. Весна. Набухли соски бутонов на миндале, и на Иудиных корявых корягах появились лиловые пупырышки. Кипарисы подогреваются на солнце, развезет их, они пахнут жарко и пьяняще, вроде голой бабы, принявшей хвойную ванну...

И вот, Коля, в тот момент, когда, может, тыщи солдатиков в Пруссии заедали свою смерть грязным снегом с кровью и хватали последние глотки воздуха жизни, а мне в пролитии крови было отказано, Фан Фаныч зашел в пустой Ливадийский дворец. Хожу по гостиным, по залам, по спаленкам и пою свою любимую частушечку:

Плывет по морю трамвай.
Играют граммофончики.
Зря отрекся Николай
В зелененьком вагончике.

Спустился я куда-то по потайной лесенке и попадаю в потайную каморку. Вот здесь, наверно, думаю, Распутин перехарил всех фрейлин. И вдруг за окном раздается гунявый солдафонский голосина:

— Симвалиева посадите на кедр! Зыкова — в рододендрон, остальным рассеяться по парку. Соблюдать маскировку. При встрече с самим умри! Р-разойдись! И чтоб муха не влетела и не вылетела!

Ну, думаю, попал. Разглядываю каморку. Обита лиловым, в белых хризантемах, шелком. Софа, столики, стулики, пуфики, карельская береза и малюсенький такой клозетик в стене за бамбуковой шторой. Под потолком два окошечка за узорными решками, а за решками — сплетенье лоз виноградных. Следовательно, я в подвальчике. Слышимость прекрасная. Надо мной ходит та же самая солдафонина и отдает указания:

— Клопов, тараканчиков и ночных бабочек — к стенке. Проверить все резиденции на тарантуловость и скорпионовость! Полуверко! Пароль!

— Стой! Кто идет? Материя первична?

— Ответ?

— Всегда, товарищи Кутузов, Суворов и Нахимов! Смерть Гегелю!

— Разойдись! Продуть систему каминных труб газом Зелинского-Несмеянова!

Что бы это означало, лежу на софе и думаю. Но делать нечего. Жду. И понимаю, что ради пира и бардака для Кагановича или Берии такого в Ливадии шума поднимать не стали бы. Не стали бы, думаю. А может, сам — это Сулико с усами? И решил он погреть руки, затекшие держамши баранку государства и партии? С каждым днем убеждаюсь все больше и больше, что это так.

Снуют машины. Семгой запахло, фазаны, гуси, утки, поросята живьем прямо во дворец завозятся. Осетринища вырвалась из рук у шестерок и хвостом в мою стену — бух, бух, бух. В общем, идет подготовка к невиданной гужовке.

Жду сутки. Жду вторые. Жрать охота. Вдруг однажды затрекали во дворе по-английски. Я секу, что трекают наши, янки и англичане. Трекают, как дипломаты, о погоде, о лаврах, вечном тепле и что всем объединенным нациям хватит места под солнцем, если, конечно, капитализм поймет, как удивительно исторически он обречен сдать дела своему могильщику пролетариату. Дохихикаетесь, думаю, классические дипломаты, дохихикаетесь. Приделают вам заячьи уши, к пятанкам ромашки прилепят и схавают первого мая в Большом Георгиевском дворце на I всемирном пролетарском банкете...

И вот, Коля, наконец наступила в царском дворце и в парке мертвая тишина. Слышно только, как Симвалиев на кедре и Зыков в рододендроне нервно дышат. Тишина. Шины по красному толченому кирпичику тяжело и мягко прошелестели, хрустнули под нами самые мелкие крошечки. И от колпака на колесе зайчик прямо мне в шнифты ударил. Щурюсь, но кнокаю в очко сквозь сплетенье лоз виноградных.

Дверь «линкольна» отворяется, четыре шевровых сапога по обеим сторонам ее. Просовы-

вается в дверь сначала одна нога в штиблете, на брючине лампас, потом другая, левая, которая показалась мне по выражению своей черной хари значительнее правой. Встали обе ноги перед моим окошечком, причем правая явно немного стесняется левой и старается быть незаметной. В сторонке старается держаться. Левая сделала каким-то образом на три-четыре шага больше правой, и тут, Коля, наконец-то родной и любимый голос раздался:

— Тихо... Тепло... Вольно...

Лица и усов лучшего своего друга не вижу. Так близко он стоит. Закурил. Грапка сохлая, маленькая, рябоватая, ни ласки в ней, ни прощения. Трубочка только дымится во всесильной цепкой грапке.

— Вячеслав,— говорит Сталин,— подойди поближе.

Подошли тоже две ноги. Некрасивые ноги. Желтые полуботинки. По заказу сшиты, потому что костяшки фаланг больших молотовских пальцев выперли вбок, и на кожаные пузыри это было похоже. Подошел Молотов и трет пузырь о пузырь: костяшки-то ведь ужасно как чешутся. Трет, надо сказать, незаметно, а может, и не замечает, как трет.

Подходит Молотов к Сталину.

— Скажи, Вячеслав, какие тут растения вечнозеленые, а какие зеленые временно?

— Во-первых, вечнозеленый — это лавр благородный,— отвечает Молотов.

— Дипломат ты у меня. Дипломат,— говорит Сталин.— Знаешь ведь, что твои слова дойдут до Лаврентия. А вот ответь, кто тут временно зеленый?

— Например, акация, Иосиф Виссарионович.

— Хм... акация... акация... Помню, в Женеве я прочитал из «Национального вопроса» Дану. Дан тогда сказал: «А Кац и я считаем твою работенку белибердой». Они действительно оказались временно зелеными, вернее, временно красными... «А Кац и я», видите ли! Почему бы, спрашивается, не посадить вместо акаций больше лавров!

— Это нужно согласовать с Никитским садом, Иосиф Виссарионович.

— Хорошо. Согласуйте с Хрущевым. А Кацей после победы начнет сажать наш Лаврик. Я закончу дело, начатое Гитлером — предателем нашего дела.

— Ха-ха-ха! — говорит Молотов.

— Послушай, кто это там стучит, — вдруг спрашивает Сталин.— Не слышишь? Узнать!

Я-то понял, что стучал сапожник. Штук восемь ног военных и штацких протопали мимо моей решки. Пока они ходили куда-то, я кнокал, как черные сталинские штиблеты похрустывали красной кирпичной крошкой, казавшейся ему, очевидно, кристалликами крови. Ходит. Молчит. Плетеную качалку подставил ему Молотов. Сел. Правая нога с ходу согнулась, подставилась, а левая барыня улеглась на нее, свесилась и озирается мыском штиблета по сторонам. Молотов же стоит. Ну, думаю, наконец-то, Фан Фаныч, закинула судьба короля бубей в чужую колоду. Повяжут тебя тут непременно, и ни один Кидалла не вырвет твою душу из рябеньких грапок туза Виней, схавают тебя, Фан Фаныч, его виновые шестерки. Дурак ты, миляга. Хрустнешь, как кирпичная крошечка, и не услышит этого звука, пушки ведь в мире бухают, бомбы рвутся, пули вжикают, не услышит этого звука никто. Судить тебя, разумеется, не станут. Нет такой статьи даже в кодексе о подслушивании телефонных разговоров членов политбюро. Высшая тебе мера социальной защиты вождей от народа и — кранты!

Смотрю: шагают. Шагают восемь военных и штатских ног, запылились слегка, ссадины на шевре, а пара ног плетется между ними босых. Тощие, черные от солнца голые ноги, только коленки прикрыты кожаным фартуком. Хорошо ступают ноги. Достойно. Не спеша. Красивые ноги, лет по семьдесят каждой. Остановились около сталинских штиблет и молотовских туфель с пузырями от выперших костяшек на фалангах больших пальцев. Тьфу, Коля.

— Доброго здоровья,— говорит старик по-русски, но, как я понял, он татарин.

— Знаешь, кто перед тобой сидит? — говорит Молотов.

— Военный... вроде бы. А чин очень большой,— с акцентом, конечно, ответил татарин.

И ты веришь, Коля, совершенно для меня неожиданно Сталин весело и жутковато залыбился, захохотал, обрадовался, так сказать, как убийца, которого наконец не опознали. Молотов, воспользовавшись моментом, поднял сначала одну ногу и почесал кожаный пузырь, потом другую.

Похихикал Сталин, посвистели в нем копченые бронхи, и по новой спрашивает:

— Значит, лицо мое тебе абсолютно и относительно не знакомо?

— Не виделись мы, хозяин, значит, не знакомо.

— Газеты, старик, читаешь?

— Совсем не читаю, хозяин.

— Вот как. Не чи-та-ешь. Счастливый человек. До нашей эры живешь... Никогда не читал?
— Не читал, хозяин.
— Радио слушаешь?
— Нету у меня радио. Слушаю, что скажет Аллах... Что скажет он, то и слушаю.
— Ты, старик, где и кем работаешь?
— Сапожник я, хозяин. Старье починим, новое пошьем, совсем недорого берем.

Сталин быстро снял левую ногу с правой и — тишина, Коля, тишина. Минут десять Сталин молчит, а молотовские коленки подрагивают, падлы... Тишина... Ага, думаю, наверное, папаню вспомнил, разбойник? Вспомнил, небось, как папенька с десяток граненых гвоздиков клал под усы на родимую губу. Вспомнил, Ленин сегодня, молоточек отцовский и пальцы рук отцовских, черный вар от дратвы навек в них въелся? Вспомнил, четвертая глава большевистского дракона, как легко, как на глаз взрезал косой нож кусину прекрасной кожи и как чистая подошва первый и последний раз глядела в небо, пока батя вгонял в нее деревянные шпилечки да зачищал чешуйками рашпиля, да каблук присобачивал, вспомнил, волк? Волк ты, думаю, самый к тому же дурной, потому что нормальный волк зарежет овцу, нахавается от пуза и гуляет по брянскому лесу до следующего подсоса под ложечкой. Дурной же клацает пастью, режет овец, которых схавать не успеть, и не участь вроде бы помереть им сегодня, режет без разбору, грызет глотки, напустил кровищи... Тишина... Выбил трубку о каблук правого штиблета... «Герцеговина Флор» на землю упала. Молотов нагнулся, поднял зеленую коробочку. Рыло его вверх ногами увидел я на секунду. Тьфу.

— Семья у тебя есть? — говорит Сталин.
— Есть, хозяин. Жена есть. Сын есть.
— Сын, говоришь?
— Да... сын.

Опять тишина... тишина... тишина... Чего уж там Сталин вспоминал, хрен его знает. Скорей всего себя вспоминал мальчишкой.

— Что сын делает? — спросил зло и глуховато.
— Мулла — мой сын. Мулла. В мечети работает.
— Немцам служит! — быстро вмешался Молотов.— Активный пособник. Квислинг.
— Аллаху мой сын служит и нам, татарам. У немцев другой бог — Гитлер. Ему мой сын не служил.

Тут, Коля, Сталин топнул левой ногой, и понял я, что закипело наконец в вожде дерьмо в том месте, где у нормального человека душа должна быть. Закипело и выбежало через край. Но говорит не спеша, как на XVIII съезде партии:

— Позволительно спросить у нашей контрразведки: почему до сих пор Крым, эта бывшая цитадель белой сволочи, не очищен от предателей всех мастей и их так называемых мулл?

Строевым шагом подошли к нему запыленные сапоги из шевровой своры и щелкнули каблуками.

Вот тут-то правая сталинская нога, ты, Коля хочешь верь, хочешь не верь, сказала тихо, но с немалым злорадством и полнейшей убежденностью:

— Ты, Сталин, говно!
— Что? Что? — переспросил Сталин.
— Говно, жопа и дурак,— быстро повторила правая нога, а левая придавила ее, но заставить замолчать не могла.— Дурак, жопа и говно!

Сталин цокнул языком и застонал: «У-у-у!» Молотов спрашивает:

— Может быть, отдохнете с дороги?
— Пошел к чертовой матери,— так же тихо и логично, как с трибуны съезда, отвечает ему Сталин и, конечно же, на нем срывает зло.— Почему у тебя такая плоская харя? Камбала в пенсне? Премьер мудацкий!.. Министр иностранных дел! Иден у Черчилля — вот это министр! Красавец! Что ты растопырил ноги! Поставлю на политбюро вопрос, и ампутируем их тебе! Не вздумай на конференции чесать свои костяшки! Агент царской охранки! Педераст!
— Все будет хорошо,— дипломатично говорит Молотов, а правая сталинская нога, как только он замолчал, опять задолдонила:
— Ты же дурак! Жопа всех времен! Говно всех народов!

Сталин, наверно, для того, чтобы ее сбить с толку, быстро-быстро прошелся взад-вперед, он почти бегал, а правая нога точно в такт подначивала:

— Сталин — жопа и дурак, и несчастное говно! И дурак, и дурак, скоро сдохнешь и умрешь!

Встал как вкопанный. Слышу: сипло дышит и лжет своей своре:

— Что-то пламенный мотор барахлит, товарищи.

Тут четыре сапога на цирлах подомчались, оторвали от земли и отволокли во дворец. А он, сидя на руках шестерок, отдал приказ:

— Обрушьте на Берлин фугасы из стратегического запаса!

— Легче тебе от этого не станет,— грустно заметила нога.

Воистину, Коля, Бог шельму метит, и я просек чудовищность и невыносимость тоски и злобы Иосифа Виссарионовича Сталина. В руках у асмодея власть чуть ли не над полпланетой, а может он при желании хавать каждый божий день харчо, где вместо рисинок алмазы плавают, а отдать может приказ облить бензином бараки ста лагерей, чтоб запылали синим пламечком враги народа.

Представляешь? Всесилен этот заместитель самого человечного изо всех прошедших по земле людей, горный орел номер два, и тут вдруг какая-то вонючая, сохнущая правая нога, главное, не чья-нибудь, а своя, сволочь такая и предательница, говорит:

— Сталин — говно! Скоро сдохнешь и умрешь!

И самое страшное в том, что ей не заткнешь глотку, не заставишь замолчать, ибо заставить помалкивать можно совесть, и так поступают миллионы людей, но нога-то ведь не совесть, и как ее, подлюку, уломать? Издать указ Президиума Верховного Совета? Ну, хорошо, я уверен, думал он, ампутируем, протез поставим, а что дальше? Есть ли надежда на левую ногу? Нет! Так как вокруг — враги и предатели. Следовательно, придется ликвидировать также левую ногу, и вроде Рузвельта кататься в колясочке. Толкать же ее будут по очереди члены политбюро, министры, генералы, стахановцы, Иван Козловский, Юрий Левитан, кинорежиссеры, Илья Эренбург и артист Алейников — большая жизнь. Главное в выдающемся государственном деятеле не ноги, а голова. А если вдруг голова предаст основные постулаты исторического материализма, если заявит моя голова, что, дескать, материя не первична, а главное — свобода духа? Интересная ситуация. Прямо Курская дуга. Ну, с головой-то я умею справляться. Она будет помалкивать, примерно как мои половые органы. Вот как быть, если правая рука полезет во время отчетного доклада на очередном съезде нашей партии в боковой карман, вытащит, ликвидаторша и уклонистка, мой партбилет и бросит его с трибуны на пол Большого Георгиевского зала? Бросит и вместе с левой начнет мне бурно аплодировать? Как быть? Что делать, дорогой Владимир Ильич, ответьте, пожалуйста, если заговорят мои внутренние органы? Если обнаглеет даже жопа и со всей большевистской прямотой своей кишки скажет, что Сталин испортил ей жизнь и что лучше уж быть слепой кишкой, чем смотреть, бессмысленно заседая и заседая, на разрушение сущности личного, единственного бытия Сталина. Что делать? Пустить пулю в угрюмый и глубоко враждебный мне лоб или в ненавидящее меня собственное сердце? — тоскливо подумал в ту минуту Сталин, но с ходу взял себя в руки и решил, Коля, так: ваши попытки, господин мозг, господа жопа, сердце и печенки-селезенки, обречены на провал! Мы обрушим на вас всю мощь нашей отечественной, а возможно, и зарубежной медицины!

И веришь, Коля, обмозговываю я все это, а из окошка сверху Молотов захипежил:

— Срочно вызвать профессоров Вовси, Егорова, Вышинского, Бурденко, Маршака и артиста Алейникова — большая жизнь! Срочно!

— Есть! — кто-то ответил, и тихо стало, как в морге. Только Симвалиев, сидевший на кедровом суку, спросил у разводящего:

— Как оправиться по большой нужде, товарищ генерал-майор? Невмоготу, честное комсомольское.

— Давай — в штаны. Потом разберемся,— решил тот, подумав.

Вот, Коля, каково приходилось злодею! Он свое получал, я имею в виду не Симвалиева, сидевшего на суку, а Сталина. Но, однако, и Фан Фаныч попал тогда в приличную кучу. Выйти некуда, жрать нечего, не мечтал я о таком кандее, не мечтал. Закемарил, чтобы сэкономить силы и не суетиться в поисках выхода из полнейшей безнадеги.

Просыпаюсь. Подхожу к решке. Светло. Крымский ветерок посылает мне с клумб передачки: чудесные запахи. Спасибо, дорогой, век не забуду твоей милости. Перед решкой моей стоит Молотов босиком и в кальсонах солдатских с желтой тесемочкой.

«Додж» подлетел. Я его по баллонам узнал. И из кузова кирза выгружает странных личностей. Один в шлепанцах, другой в бабьих фетровых ботинках, третий в разных, причем незашнурованных ботинках и так далее. Представляешь, как их захомутали посреди ночи?

— Доброе утро, товарищи убийцы в белых халатах,— говорит Молотов-босяк. Выгруженные из «доджа» личности, действительно, частично были без брюк, но все в халатах.

— Мы всегда ценили ваш тонкий юмор,— отвечает тот, который в ботинках.— Почему вы босиком?

— Как вы себя чувствуете? — заботливо спрашивает в разных ботинках.— Почему? Что случилось?

— Вас вызвали для наблюдения над самочувствием Иосифа Виссарионовича и консультаций. Кроме того...

— Позвольте выразить негодование? — перебил его в шлепанцах.— Я сказал, что если меня берут, пардон, вызывают к Сталину, то я должен же чем-то измерять его давление, черт побери! Мне тут вот тот военный, явно выраженный даун, твердо возразил, что Сталин и давление на него несовместимы. Он, так сказать, сам, кого хошь, придавит, как вошь. И теперь я без прибора как без рук. Нонсенс!

— Давление у маршала нормальное. Почему вы считаете, что полковник Горегляд на самом деле Даун? — спрашивает Молотов с большим интересом, и к шлепанцам моментально подканали две пары генеральских штиблет и брюки с голубыми лампасами.

— Я никогда не ошибался. Взгляните сами: совершеннейший даун!

Штиблеты и босые молотовские концы уставились влево. Я тоже кнокаю и понимаю, что еще три минуты назад вон те шевровые сапожки, тридцать девятый размер, обречены. Три минуты назад мягко лоснились на солнце от счастья власти и принадлежности к свите складки на голенищах сапожек, и такой скульптурной лепки были эти складки, как будто полковника каждое утро обували или Томский, или Вучетич с Манизером на пару. А какой рантик! Это, Коля, не сапожник зубчатым колесиком накатал рантик, а это какая-нибудь балерина острыми зубками прошлась по краешку новенькой подметки! И вот на глазах моих вмиг сникли сапожки, потускнели мыски, и шевровые ладные складочки стали жалкими морщинами страха, тщеты и бессилья.

Чекистам больше, чем нам, известны были игры в шпионов, которые они же сами и выдумывали, и, когда штиблеты направились неумолимым шагом к сапожкам, конечно же, тем стало ясно, что через полчаса, максимум через час придется расколоться и в том, что они и Даун, и многолетняя служба в «Интеллидженс Сервис», и попытка ликвидации Сталина и Молотова с целью назначения Черчилля председателем Совмина СССР по совместительству. За такой сюжет, Коля, сам Ромен Роллан поставил бы бутылку Алексею Толстому!..

...Крым. Солнышко светит. Решающий момент войны. Народы Европы изголодались по свободе. Вся советская верхушка в Ливадийском дворце варежки раскрыла, встречая союзничков, и тут-то они с помощью аса разведки Дауна надевают чалму на Сталина, пыльный мешок на Молотова, вяжут остальных разбойников прямо за круглым столом конференции — и все! Чехты маршалу Сталину. Сажают его с членами политбюро в «Дуглас», и тает самолетик в тумане голубом... Тихий океан. Авария на борту... Внизу, дорогой Коля, акулы... Так вражеская разведка пыталась закрыть последнюю страницу истории нашей партии. Но не тут-то было!..

В скверный сюжет попали шевровые сапожки. Все им стало ясно,и, не оказывая сопротивления, поплелись они в сопровождении кирзы в «Додж».

— Вы проиграли, Даун! — говорят им вслед штиблеты.— Ваша попытка торпедировать измерение кровяного давления товарища Сталина сорвана!

— Скоро и вам придется «водить»,— вяло огрызнулись сапожки.

— Молчать, сукин сын Альбиона,— заорала вторая пара штиблет.

«Додж» вжикнул и слинял, а в желудке моем происходит что-то такое, словно сидит в желудке моем белка и вертится от тоски, как в колесе. Все, Фан Фаныч! Ослабнешь ты скоро, растаешь Снегурочкой в царском подземелье, врежешь дуба, протухнешь, загужуются в тебе трупные черви, и провоняешь ты смердыней весь Ливадийский дворец...

Лежу я себе, думаю, а жрать, однако, охота, но светить Фан Фанычу ничего не светит. Тут кирза всякая, яловые да шевровые со штатскими ботинки забегали, загоношились вдруг, притырились в кустах и за клумбами, и услышал я шаги самого. Их с другими не спутаешь. Направился к плетеному креслу в пяти-шести метрах от меня. Шагает, змей, явно заискивая перед своей свободолюбивой и дерзкой правой ногой. Февраль, а все вокруг зелено, внизу море шумит, и очень, в общем, тепло. Сел в кресло. Ногу на ногу не кладет. Озабочен. Не желает ущемлять ни ту, ни другую. Но левая, любимица, почуяла изменение к ней отношения и закапризничала, заизгилялась, завертела мыском штиблетины. Сталин как трахнет ее рукой по коленке, она и присмирела вмиг. Вытянулась. Подходит Молотов в светло-крысиных мидовых брючках.

— Все в сборе, Иосиф. Можно начинать консилиум.

— Я не вижу артиста Алейникова. Где этот интеллигент?

— Алейников категорически отказался лететь, пока не опохмелится с Борисом Андреевым.

Самолет уже был готов, профессора взяты и... Алейников остался в Москве. Я, говорит, большая жизнь и всех вас теперь...

— Какой отчаянно смелый человек! — говорит Сталин.— С такими людьми я бы уже давно был в Берлине, а может быть, и в Париже... Приказываю приступить к дальнейшей работе над фильмом «Большая жизнь». Готовиться к суровой критике второй серии этого произведения. Эй, горе-гиппократы, подойдите поближе!

Окружили Сталина светила-лепилы. Задают вопросы по сердцу, горлу, печенке и обоим полушариям мозга. Выслушал Сталин и коротко ответил:

— Нога,— он вздохнул при этом вполне по-человечески. Приподнял слегка правую ногу, а она вдруг ехидно и весело замурлыкала: «Если завтра война, если завтра в поход. Если черная сила нагрянет».

— Что чувствуете в ноге?

— Боль локализирована?

— Она холодеет?

— Дрожит? Дергается? Немеет?

— При ходьбе ломит суставы? — спросили шлепанцы, фетровые ботинки, разные ботинки, валенки, бурки и прочая обувь. Сталин монотонно отвечал на каждый вопрос: «Беспокоит... беспокоит... беспокоит». А нога евоная совсем по нахаловке распелась: «Чужой земли мы не хотим ни пяди, но и своей вершка не отдадим...» Шлепанцы не выдержали и жестко говорят:

— Для меня вы, товарищ Сталин, всего-навсего пациент. Я должен знать точно, на что вы жалуетесь. Что у вас все-таки с ногой?

— Она — сволочь, сволочь! — взвизгнула левая нога, не выдержав унижения.

— Беспокоит. Приступайте к лечению,— ответил Сталин.

— Шприц! — сказали шлепанцы, и нога, Коля, вмиг прекратила долдонить песенки совкомпозиторов.

— Отставить шприц. Больше не беспокоит,— с облегчением сказал Сталин и спросил с юморком.— Если ее ампутировать, то не будет вообще беспокоить?

— О хирургическом вмешательстве говорить еще рано,— резко оборвали его шлепанцы.

— Если она, однако, начнет беспокоить меня на конференции,— Сталин погладил коленку правой ноги,— попрошу Бурденко оторвать вам все ваши головы! Нейрохирург он неплохой.

Окончание следует

Как делается кино

В титрах «Бэтмена», одного из самых популярных фильмов 1989 года, стоит марка фирмы «Питерс— Губер продакшн». Стремительный взлет этих двух относительно молодых даже по голливудским стандартам продюсеров — факт сам по себе достаточно примечательный, чтобы рассказать о нем подробнее. Этот рассказ более чем злободневен именно сегодня, когда страна буквально охвачена продюсероманией. Надеемся, что отечественные коммерсанты от шоубизнеса найдут для себя в публикуемых ниже заметках немало поучительного. И не только они...

Нэнси Гриффин,
Ким Мастерз

Питерс и Губер, или Как стать продюсером

Джон Питерс позвонил Тому Поллоку, главе «Юниверсл пикчерз», в ноябре, то есть до того, как Питерс и его партнер Питер Губер официально стали у руля «Коламбиа пикчерз», и прежде, чем «Сони», новый владелец «Коламбиа», выплатила за право пользоваться их услугами 700 миллионов долларов. Он позвонил до того, как вместе с Губером попросил у «Сони» парочку новых реактивных самолетов для компании, и до того, как на сценарии стало затрачиваться больше денег.

Прежде чем произошли все эти события, Питерс захотел поговорить с Поллоком о Дон Стил, которая была в то время президентом «Коламбиа пикчерз».

— Дон работает на меня,— резко сказал Питерс Поллоку.— Если ей это не по душе, пусть идет в независимую компанию.

— Ладно,— отозвался смущенный Поллок,— только я-то здесь при чем?

— Разве ты не ее адвокат? — спросил Питерс.

Да в общем-то... нет. Он, конечно, был адвокатом Дон Стил, но был им четыре года назад, когда еще не возглавил «Юниверсл». Питерс не мог не знать об этом. Так неужели же ему могла прийти в голову мысль, что в свободное время Поллок по-прежнему подрабатывает, консультируя по юридическим вопросам босса конкурирующей студии?

Известие о том, как Питерс сел в лужу, облетело Голливуд, который и так уже был потрясен экстравагантным союзом Губера и Питерса. Нельзя сказать, что заявления Питерса кого-то удивляли: навеки оставшийся «бывшим парикмахером», Питерс уже давно прославился своими неуместными выходками. Он знаменит тем, что порой взрывается, как баллистическая ракета, на съемочной площадке и вне ее. Джордж Миллер, режиссер «Иствикских ведьм» (продюсером которых был Питерс), говорит, что у него «мозги набекрень». В 1985 году Питерс прицелился из револьвера в двух рабочих у себя на ранчо и, говорят, четырежды нажал на спусковой крючок (револьвер не был заряжен).

Возникает вопрос: зачем Питеру Губеру нужен Джон Питерс? С момента своего возникновения в 1980 году их союз остается чем-то диковинным и загадочным. Губер, человек, по-видимому, строгих правил, обладающий блестящими способностями, изучал юриспруденцию и бизнес, за плечами у него восьмилетний опыт работы в руководстве студии, кстати сказать, «Коламбиа пикчерз». Все считают его тонким политиком и проницательным бизнесменом. Зачем же ему нужен столь неуправляемый партнер, как Питерс?

Если благодаря нюху Губера на перспективные капиталовложения появились на свет «Полуночный экспресс», «Пропавший без вести» и «Гориллы в тумане»[1], то Питерс добивается своего благодаря неуемной энергии, совпадению своих вкусов со вкусами массовой аудитории и знанию рынка. Эти качества помогли превратить «Бэтмена» в грандиозный хит. «Я люблю его за то, что он псих,— говорит Тим Бертон, режиссер «Бэтмена»,— люблю за то, что он бро-

[1] Фильмы — соответственно — Элана Паркера, Коста-Гавраса, Майкла Эптида. (Здесь и далее прим. ред.)

сается в крайности. Для меня Джон предельно ясен. Кое-кто старается чего-то недоговорить. Джон не таков. В каком-то смысле это неплохое качество для Голливуда». Некоторые знающие люди отмечают, что Губер и Питерс продемонстрировали все умение, необходимое для руководства студией: отбирали хороший материал, нанимали нужных людей и, самое главное, делали фильмы.

Другие считают их ловкачами, экспертами по части траты чужих денег, людьми, не знающими непосредственно кинопроизводства. Один из ведущих режиссеров сравнил их с торговцами подержанными автомобилями: «Бывает, что какая-нибудь из их машин выигрывает гонку, но большинству не удается вырваться из общей массы».

«Они глупы как пробки»,— говорит другой режиссер. Не менее едко отзываются о них и продюсеры: «Я не люблю их, не доверяю им и не считаю честными».

Непростые взаимоотношения Губера и Питерса развивались через взлеты и падения. Теперь же им обоим придется оправдывать тщательно создававшуюся репутацию «сверхприбыльных мальчиков», потому что ничем, кроме сверхприбыльных фильмов — множества сверхприбыльных фильмов — не окупить огромных капиталовложений «Сони».

Губер-Менш[2]

Когда Губеру было десять лет, он вышел в финал чемпионата по бадминтону среди мальчиков в штате Мэн и проиграл двенадцатилетнему Джерри Айсенбергу. «По-моему, его это не слишком обрадовало,— вспоминает Айсенберг, старый друг Губера, ныне сопредседатель «Кинг-Феникс Энтертейнмент».— Дух соперничества был в нем очень силен уже тогда».

С тех пор Губер, которому сейчас 47 лет, редко позволял опередить себя. Его карьера неуклонно развивалась, достигнув сегодняшнего апогея. Родился Губер в Ньютоне, штат Массачусетс, в состоятельном семействе, был третьим сыном. Окончил Сиракузский университет, потом изучал право и бизнес в университете Нью-Йорка. Женился на Линде Геллис, дочери мясного магната. Хотя, по его словам, он никогда не собирался работать в кино, «Коламбиа пикчерз» наняла его в 1968 году за 450 долларов в неделю, пообещав оплатить 29 000 его студенческого долга.

В критический момент, когда «Коламбиа» оказалась на грани банкротства, Губер с помощью хитроумных финансовых операций и уловок, позволяющих избежать налогов, помог восстановить баланс компании. Он быстро научился политическим играм и уцелел после нескольких перестановок в руководстве, включая переворот 1973 года, приведший к власти Дэвида Биджелмена. Губер настойчиво опекал молодые таланты, особенно одного юного телережиссера на студии «Юниверсл»: «Во всем городе никто, кроме Питера, не желал смотреть мои ролики,— вспоминает Стивен Спилберг.— К тому же он позволял мне болтаться на территории «Коламбиа». Среди фильмов, которым Губер дал зеленый свет, значатся «Такими мы были», «Последний наряд»[3]. Он просчитался с «Фортуной»[4], зато он же заключил контракт на производство «Близких контактов третьего вида» Спилберга.

В компании он прославился своим безупречно аккуратным рабочим столом и огромным стендом — шесть на восемь футов,— который установил позади него. На стенде значились фамилии всех режиссеров мира, их награды и текущая работа. С помощью того или иного цвета отмечалось, на какой стадии находится производство каждого фильма. Сначала над губеровским стендом посмеивались, но очень скоро и другие директора начали регулярно сверяться с ним.

Порой манера Губера радостно вилять хвостом доставляла ему неприятности. Он принимал посетителей так радушно, что они выходили из его кабинета с ощущением, что заключили контракт на производство картины. Он очень не любил кому-то отказывать.

Вознамерившись проверить свои управленческие способности и заработать большие деньги, Губер ушел из «Коламбиа» и в 1976 году создал компанию «Питер Губер филм уоркс». Первым фильмом, который он сделал как независимый продюсер, стала «Бездна»[5]. Губер изнемогал от той части работы, которая была связана непосредственно с производством фильма, и больше уже никогда не брал на себя эту обязанность. Зато рекламную кампанию он организовал со вкусом. Журналистов приглашали на съемки, снабжали водолазными костюмами, дававшими возможность погрузиться на дно и посмотреть, как Ник Нолт и Жаклин Биссет резвятся перед подводными камерами. Усилия Губера оправдались, фильм собрал 125 миллионов долларов.

Взявшись за «Полуночный экспресс» (1978), Губер решил впервые попробовать свои силы в сфере «серьезного» кинопроизводства. Этот мрачный, жестокий остросюжетный фильм, в котором не участвовала ни одна «звезда», было сложно снять, но еще сложнее продать. Губер собрал первоклассную команду: Дэвид Паттнем был продюсером, Оливер Стоун сценаристом, Элан Паркер режиссером. Новой вехой в карьере Губера стало то, что собственно производство фильма он полностью передал в их руки. «Он великолепно умеет запустить машину»,— говорит о нем Паттнем. В конце концов «Полуночный экспресс» сорвал банк, получил «Оскара» за лучшую экранизацию и был назван претендентом на «Оскара» за лучший фильм и лучшую режиссуру.

Испортившиеся отношения с «Коламбиа пикчерз» подтолкнули Губера к осуществлению его давней мечты — созданию собственной студии.

---

[2] Игра слов: übermensch (нем.) — супермен.

[3] Фильмы — соответственно — Сиднея Поллака и Хала Эшби.

[4] Фильм Майка Николса.

[5] Фильм Питера Йетса, демонстрировался в советском прокате.

Стремясь достичь независимого финансирования, Губер создает новую компанию «Полигрэм пикчерз» и берет себе нового партнера Джона Питерса, с которым познакомился в 1978 году.

Принцип Питерса

«Джон Питерс воспитывался среди волков,— говорит сценарист Эндрю Смит.— Жаловаться на него — все равно что жаловаться на волка, поселившегося у вас дома. Не его вина. Он дикарь».

Его отец, Джек Питерс, был индейцем чироки. Он женился на девушке из семьи итальянских парикмахеров Пагано, обосновавшихся к северу от Лос-Анджелеса. Джон боготворил своего отца, работавшего поваром в ресторане. Но после смерти Джека Питерса его восьмилетний сын совсем отбился от рук. Он отбывал наказание в специальной исправительной школе, но бросил ее после седьмого класса. С тех пор он получал образование на улицах. Он был маленьким, коварным и невероятно вспыльчивым. Еще с тех пор, когда он был мальчиком, все знали, что от него надо держаться подальше. «С этим парнем лучше не драться, и точка,— говорит его двоюродный брат Сильвио Пенсати, владелец парикмахерского салона.— Прострели себе ногу и вызови скорую, потому что даю гарантию, так ты легче отделаешься».

Питерс одевался по моде, изысканно вел себя с девочками. По словам Пенсати, в десять лет Питерс встречался с семнадцатилетними девушками и ездил на машине своей матери без прав. В 12 лет он отправился в Нью-Йорк, где стригся в салоне красоты, которому покровительствовали проститутки, перекрашивавшие собачек под цвет своей прически. В 14 лет он вернулся в Калифорнию с пятнадцатилетней женой.

Сначала он нанялся парикмахером, а потом взял заем в 100 тысяч долларов на приобретение собственного салона. Первое его детище — «Салон Джона Питерса» — отличалось смелым масштабным дизайном, излучало эротическое сияние. Примерно к 25 годам Питерс был миллионером, владел четырьмя салонами, двумя косметическими фирмами-поставщиками и фабрикой по производству париков в Гонконге. Красотки ждали часами, чтоб их обслужил Джон Питерс. Когда появился фильм «Шампунь»[6], все говорили, что прототипом для персонажа Уоррена Битти — соблазнителя с феном в руке — послужил Питерс.

Разведясь с первой женой, Питерс женился на актрисе Энн Уоррен в 1967 году. Он помогал ей делать карьеру и яростно оберегал свою супругу. «Стоило кому-то плохо обойтись со мной, как он, не раздумывая, очень агрессивно вступался за меня». Уоррен вспоминает, как ее муж вел себя в тот день, когда у них родился ребенок: «Когда мы приехали в больницу, Джон каким-то образом раздобыл белый халат, шапочку и перчатки. Он изображал из себя врача, давал указания сестрам, кричал на всех — просто удивительно, как он ухитрился взять на себя все руководство».

Работа парикмахера для Питерса была лишь средством к достижению цели, которая приобрела конкретные очертания в 1974 году, когда Барбра Стрейзанд обратилась к нему, чтобы он постриг ее для роли. Питерс болтался на съемочной площадке, а когда ему удалось убедить Стрейзанд сменить свой немодный костюм на более облегающий и возбуждающий, режиссер Питер Йетс был просто счастлив.

У Стрейзанд и Питерса начался роман. Расставшись с Уоррен, в 1975 году Питерс переехал к Стрейзанд на ранчо в Малибу. Вместе со Стрейзанд Питерс сделал фильм «Звезда родилась». Режиссером был приглашен Фрэнк Пирсон, который впоследствии описывал нерешительность и дотошность Стрейзанд и воинственный дух Питерса, его экстравагантные идеи в статье «Мои битвы с Барброй и Джоном». Рассказывают, что однажды кинозвезда спокойно ела равиоли[7], когда Питерс вдруг рассвирепел. В ее столик он запустил стаканом воды. Тарелка, в которую он угодил, разбилась, и красный соус залил белоснежную блузку. Замена костюма, восстановление грима и прически задержали съемки на два часа.

До выхода фильма над Питерсом смеялись, а когда картина собрала 75 миллионов, он сразу же стал очень популярным продюсером. Он продал салон красоты и создал компанию под названием «Джон Питерс Организейшн». «Мне нужна империя,— говорил он,— настоящий комплекс предприятий в разных отраслях средств массовой информации».

Во время работы над вторым фильмом — «Глаза Лоры Марс» (1978)[8] он сменил пять сценаристов и поругался с Фей Данауэй. «Единственное, чего я опасаюсь,— заявил он в одном из интервью,— так это того, что после всех неурядиц, которыми сопровождалось производство моих первых двух фильмов, меня сочтут каким-то сумасшедшим».

Деньги ни за что?

В первое время после того, как Губер и Питерс объединились, мало кто верил в жизнеспособность их партнерства. «Они абсолютно разные, почти полная противоположность,— говорит Стэн Брукс, бывший президент телевизионного подразделения в их компании.— Один — машина, другой — зверь. Один — мозг, другой — сердце, и именно поэтому они так хорошо дополняют друг друга... У каждого своя задача. Думаю, Питеру бы хотелось, чтобы о нем осталась память как о величайшем кинематографисте. Джон же мечтает прославиться как самый богатый человек в Голливуде».

За три года существования «Полигрэм пикчерз» было снято семь фильмов (среди которых «Американский оборотень в Лондоне», и «Бес-

[6] Фильм Хала Эшби.

[7] Итальянское национальное блюдо, напоминающее пельмени.

[8] Фильм Ирвина Кершнера.

конечная любовь»[9]) и начата разработка новых проектов (включая «Бэтмена»[10]), съемки которых были перенесены уже на другие студии после расформирования компании.

Когда подвели баланс, оказалось, что «Полигрэм пикчерз» понесла 80 миллионов убытков; правда, руководство «Полигрэм интернэшнл» отказывается подтвердить или опровергнуть эту цифру.

Это не остановило Губера и Питерса, которые тут же организовали новую компанию. В течение следующих шести лет они проникли в сферу музыкального бизнеса и телевидения. Они вкладывали деньги и в другие предприятия, включая торговый центр, испаноязычный развлекательный журнал «Мундо артистико», покупали землю. По словам Пенсати, Питерс покупает и продает предприятия столь же часто, как другие ходят в бакалею.

В 1988 году компания «Губер — Питерс» слилась с «Бэррис индастриз». Вместе они задумали приобрести долю в МГМ за 100 миллионов долларов, но через две недели Губер и Питерс дали отбой, рассудив, что за свои деньги получат слишком мало. Вскоре они расстались с «Бэррис индастриз» и назвали собственное дело «Губер — Питерс энтертейнмент компани». Кое-кто в Голливуде считает, что под влиянием головокружительного успеха «Человека дождя» и «Бэтмена» сегодня есть склонность забывать о том, что за плечами у их компании и немало грандиозных провалов.

Содружество Губера и Питерса — это некий профессиональный и психологический симбиоз, они сами себя называют «кармическими братьями». Питерс таким способом заполняет пробелы в образовании, наличие которых он остро ощущает, несмотря на воспитанную улицей самоуверенность. «Джон поддерживает отношения с людьми, которых можно назвать интеллектуальными, утонченными, влиятельными,— говорит Полли Плэтт, художник-постановщик «Иствикских ведьм».— Именно такую параллель я вижу в его отношениях со Стрейзанд и Питером Губером».

Внутренне напряженный Губер в свою очередь завидует Питерсу с его легким отношением к жизни. Если Питерс развлекается покупкой и отделкой новых особняков, то Губер до сих пор живет в доме, который приобрел еще до того, как накопил несметные богатства. И жену свою он тоже не бросил. Прожив в браке более двадцати лет, Губер говорит, что ему доставляет удовольствие наблюдать со стороны за отважными романтическими похождениями Питерса. Расставшись со Стрейзанд в начале 80-х, Питерс в 1987 году женился на архитекторе-дизайнере Кристин Форсит. После развода с ней в 1988 году он приударил за Ким Бэсингер на съемках «Бэтмена». Он осыпал возлюбленную дорогими подарками, которые, говорят, должны были доставать для него подчиненные. Метод его таков: послать той, за кем он ухаживает в данный момент, букет цветов, который едва проходит в дверь; посоветовать выкинуть джинсы 29 размера и приобрести другие 27 размера, заставить ее приступить к серии упражнений для улучшения фигуры, послать ее к лучшей портнихе Голливуда, просветить по части модной философии гуру, а когда все надоест, начать атаку на новую жертву без каких-либо объяснений.

Губер и Питерс работают каждый сам по себе, но в тесном сотрудничестве. Когда для заключения контракта необходима двойная доза шарма, они объединяют усилия и атакуют клиента беспрерывными звонками. Губер обхаживает его, распространяясь о принципах кинопроизводства. У него наготове множество сентенций, вроде «Информация — это власть» или «Продюсер — это собака со сценарием в зубах». А Питерс вспоминает свои уличные проделки и орет в трубку: «Эээй, дорогуша! Как житуха?»

Что же касается непосредственно ведения дел, то это в основном компетенция Губера, разбирающегося в финансах и менеджменте. «Губер был в числе первых, кто догадался, как продюсер может отлично заработать на музыке к кинофильмам,— говорит Питер Барт.— Он получал доход от картин, которые не имели успеха, таких, где, кроме Губера, никто ничего не получал».

Работать ему было нелегко. Независимые продюсеры удерживаются на плаву за счет того, что перекладывают свои текущие расходы на плечи студий или других компаний, и Губер знал, как обойти все острые углы. «В этом один из секретов их успеха,— говорит Стен Брукс.— Они никогда не тратят собственных денег. Они неизменно тратят деньги кого-то другого».

Голливуд кишмя кишит недовольными служащими, которые раньше работали у Губера и Питерса. В основном это неглупые женщины, которых сразу после окончания колледжа нанимали ассистентками или секретаршами. У них осталось чувство, что их использовали, оскорбили, да к тому же бывшие боссы и недоплатили им: Губер и Питерс прилагали исключительно мало усилий, чтобы завоевать симпатии окружающих.

Однажды сотрудники компании Губера — Питерса получили приглашения на рождественский вечер в доме у Губера — случай беспрецедентный, поразивший всех, однако удивление прошло, когда они дочитали приглашение до конца. Вечер устраивался с «двоякой цѣлью», говорилось в нем. Дом Губера должны были сфотографировать для разворота в весеннем номере «Нью-Йорк таймс мэгэзин». Гостям предлагалось одеться по-весеннему и создать перед камерами теплую атмосферу.

Из двух партнеров Губер более вежливый, а Питерс более непосредственный, притом поведение его непредсказуемо. В 1984 году Питерс накричал на своего личного ассистента, старательно извинился, а потом уволил накануне Рождества. А на следующий год произошел небезызвестный инцидент у него на ранчо: он до полусмерти перепугал двоих рабочих, которые заявили, что он им должен 110 долларов за разбивку сада. Питерс выскочил в банном халате со старым шестизарядным револьвером, прицелил-

[9] Фильмы — соответственно — Джона Лэндиса и Франко Дзеффирелли.

[10] О фильме см.: «Искусство кино», 1990, № 6.

ся в них и заорал, чтобы они убирались с его территории. В итоге Питерс, говорят, заплатил им 60 тысяч компенсации.

«Всегда должна быть стратегия»,— вот излюбленный губеризм партнеров. Их формула успеха такова (ребята, не пытайтесь проверить ее в домашних условиях): купить много кинотовара, заплатив много чужих денег; продолжать тратить, чтобы заполучить в свое распоряжение знаменитостей; нанять первоклассных кинематографистов и сидеть дома во время съемок; готовый фильм продавать так усердно, как если бы завтра был конец света.

Покупка кинотовара. Губер прекрасно умеет вынюхивать хороший материал. Он обожает бестселлеры, даже те, в которых на первый взгляд не видно никакого кинематографического потенциала. Губеру, видимо, доставляет удовольствие вступать в схватку с противником, нацелившимся на ту же добычу. В прошлом году он одержал победу над Робертом Рэдфордом и Дэвидом Паттнемом в драке за историю Чико Мендеса, замученного бразильского профсоюзного активиста, который выступал в защиту тропических лесов. Губер полетел в Бразилию и пытался привлечь на свою сторону вдову Чико Мендеса, показывая ей, например, «Горилл в тумане» на кассете. Как президент Фонда Чико Мендеса она уже предоставила права экранизации истории своего мужа бразильской компании. Губеру же удалось убедить и ее, и представителей компании дать ему возможность снять фильм. За это право он заплатил более 1 миллиона долларов. В итоге получилось так, что вдова Мендеса рассорилась с руководством фонда и те смогли вновь продать права экранизации. Немногие, конечно, захотели бы в открытую соперничать с Губером, но Дэвид Паттнем все же отважился. Правда, ему удалось приобрести лишь то, что не захотел покупать Губер.

Заполучить в распоряжение знаменитостей. Губер и Питерс хорошо овладели искусством снабжения своих произведений громкими именами. Достаточно взглянуть на «Иствикских ведьм»: режиссер — Джордж Миллер, в главных ролях — Джек Николсон, Шер, Сьюзен Сарандон и Мишель Пфайфер. Такой состав — результат упорных усилий, направленных на выращивание талантов — Губер никогда не позволит заглохнуть отношениям с нужным человеком, а Питерс обольщает с помощью подарков и комплиментов.

Несмотря на то что у Губера и Питерса в сфере кино существует целая сеть дружеских отношений, они не обязательно чувствуют себя уверенно со всеми большими шишками. Чаще всего крупных режиссеров и актеров им удается привлечь, пообещав отличные условия и большие деньги. После выхода «Бэтмена» Питерс хвалился, что смог уговорить Николсона сыграть Джокера так, будто «звезду» привлек магнетизм Питерса, а не сама роль, не заработок в несколько миллионов и не возможность поработать с Тимом Бертоном.

Губер специализируется на том, чтобы сохранять в целости результаты подготовки дорогостоящих постановок по мере приближения съемки. Одна из его самых замечательных спасательных операций была проведена при работе над «Гориллами в тумане», когда две студии-продюсера «Уорнер бразерс» и «Юниверсл» пригрозили, что не дадут дополнительно 24 миллиона долларов. Губер собрал представителей обеих студий на экстренное совещание в Нью-Йорке. «И все пришли,— говорит режиссер фильма Майкл Эптид.— Такова степень его влияния». На встрече стало известно, что вся творческая группа согласилась на сокращение или отсрочку оплаты своей работы, сэкономив таким образом 3 миллиона в бюджете фильма. Исполнительный директор «Уорнер бразерс» вздыхал, что этого все равно недостаточно. «Чего же вы от меня хотите? — спросил Губер.— Чтобы я все бросил и отправился домой?»

В итоге картине был дан зеленый свет.

Вербовка талантливых людей. У Губера и Питерса своя компания на руках и обычно множество проектов, находящихся в работе и требующих наблюдения, поэтому при разработке сценариев они обычно почти полностью полагаются на своих помощников. Сами же боссы включаются в работу, когда обстановка накаляется, обычно после того, как какая-нибудь «звезда» подписывает контракт. Губера хвалят за умение выбрать нужную сюжетную линию. Эптид был потрясен тем, как усердно они с Губером работали над сценарием «Горилл в тумане». «Над этой чертовщиной мы корпели по восемь часов подряд».

Сценарным идеям Питерса не хватает изящества: «Пусть здесь появится убийца огромного роста!» Но кое-кто считает, что Джон — своего рода индикатор духа времени и вкусов масс. Он стоит ближе к обычным людям, ближе к реальности, чем бизнесмен Губер.

Отсиживаться дома. Губер и Питерс почти не вмешивались в творческий процесс создания некоторых из своих наиболее успешных фильмов. В контракте Спилберга на съемки фильма «Полей лиловых цвет» был пункт, где оговаривалось, что Губер и Питерс не будут соваться в производство. С режиссером они встретились только на просмотре готового фильма.

К их успеху существует неоднозначное отношение, потому что они прославились, почти не прикасаясь непосредственно к процессу создания картин. За спиной про них говорят, будто их энергия направлена на то, чтобы вся слава доставалась только им. «Но если сесть и посмотреть их послужной список,— говорит Роб Коэн,— то окажется, что «Наркотический танец» — произведение Дона Симпсона и Джерри Брунхеймера, что «Полей лиловых цвет» снял Спилберг; Бринбаум и Бэрри Лэвинсон создали «Человека дождя». В «Бэтмене» действительно хорошая продюсерская работа, но это межкультурный феномен, и объяснить его невозможно».

Один рычит, другой нет. Взявшись за какой-нибудь фильм, Губер ведет себя как настоящий генерал, который редко появляется на поле боя. Он сидит на телефоне в своем голливудском офисе и занимается разработкой стратегии. (Однажды во время краткого посещения места натурных съемок «Горилл в тумане» Губеру реши-

ли показать, где живут обезьяны, и к немалому удовольствию всей съемочной группы его беспрерывная болтовня раздражала животных.) Запустив в производство «Иствикских ведьм», Губер «в буквальном смысле исчез», говорит Джордж Миллер, предоставив Питерсу учинять погромы на съемочной площадке. «Питер абсолютно не может спорить, — продолжает Миллер, — а Джон — его рычащий пес». Он и вправду рычит. Питерс наслаждается атмосферой творческого подъема на съемках. Результаты же могут быть самые разные — от всеобщего хорошего настроения до массового разрушения.

В «Бэтмене» наилучшим образом отразилась страсть Питерса действовать (он будто малыш, оказавшийся в магазине игрушек), любовь к спецэффектам и напыщенному зрительному ряду. «Если Джон и оказывал давление, — говорит Том Бертон,— то лишь в двух направлениях: ему хотелось усилить любовную линию и увидеть на экране побольше действия». Рука Питерса особенно чувствуется в двух сценах: в той, где Вики Вейл взбирается на колокольню вместе с Джокером, и в той, где Джокер вламывается в ее квартиру в тот момент, когда Брюс Уэйн пытается рассказать девушке о своем втором «я».

Пока Бертон и Питерс пытались соединить воедино свое несхожее мировосприятие, возникало немало напряженных моментов. Бертон — молодой, неопытный, но очень талантливый режиссер, и с Питерсом ему приходилось нелегко. Такому человеку, как Бертон, нужен мягкий продюсер. Бертон говорил, что переделка сценария в последнюю секунду была для него пыткой. Но когда «Бэтмен» занял подобающее место в истории, он не скупился на похвалы Питерсу. «До того как я встретился с Джоном, мне говорили: «Будь осторожен, Джон такой, Джон сякой, Джон человек не творческий». Против этого я решительно возражаю. Он человек творческий, и у него было несколько хороших идей». Другой бесспорный плюс Питерса — это его умение заставить студию платить. Как рассказывает художник-постановщик «Бэтмена», Питерс и бровью не повел, когда ему сказали, во что обойдется сцена на колокольне. Только сооружение макета собора стоило 100 тысяч долларов.

Рассказывают, что во время работы над «Бэтменом» Питерс ни с того, ни с сего увольнял кого-то, особенно шоферов и подсобных рабочих. Потом часто извинялся и снова нанимал их. Полли Плэтт, например, считает: «Нам повезло, что Питерс занимается кинобизнесом, а не управляет страной. Потому что он мог бы стать Гитлером или Муссолини. Сильный человек, походя причиняющий людям боль, становится очень опасен в политике».

Предпринимать отчаянные усилия по продаже фильма. Губер и Питерс — непревзойденные торговцы. Они не устают изощряться, чтобы с помпой преподнести шикарный фильм. Они просто берут картину и делают из нее событие. Питерс однажды сказал, что по природе своей они рекламные агенты. Стив Тиш предупреждает: «Если вам не нужен новый телевизор, не разговаривайте с Питером Губером. Он вам его продаст». Когда на экраны вышел фильм «Бесконечная любовь», песенка из него уже занимала первую строку в таблице популярности. Может быть, одно из самых замечательных достижений Питерса — это эмблема «Бэтмена», ставшая вездесущей еще задолго до выхода фильма на экран. Питерс настоял, чтобы на имеющем решающее значение первом плакате была лишь созданная Ферстом эмблема и дата премьеры — ни названия, ни имен Джека Николсона или Майкла Катона.

●

Когда стало известно, что Губер и Питерс получили новые должности в «Коламбиа пикчерз», исполнительные директора других студий отнеслись к этому с недоверием и завистью.

Руководитель одной из студий сказал: «Если они стоят полмиллиарда, то я стою 1,6 миллиарда».

Губер и Питерс помалкивали о своих планах перестроить «Коламбиа пикчерз», но то, что они, не раздумывая, за хорошую цену покупали сценарии, многие из которых написаны малоизвестными людьми, свидетельствует, что они по-прежнему не беспокоятся из-за того, что тратят чужие деньги. «Многих людей парализует процесс принятия решения,— говорит Бринбаум со студии «Фокс».— Но не их.

— У меня есть одна мечта,— произносит Джон.

— Я знаю, как ее осуществить,— отвечает Питер».

Добьются ли Губер и Питерс успеха в «Коламбиа пикчерз»? Некоторые считают, что их энергия и энтузиазм дадут новый толчок развитию кинопроизводства. Оливер Стоун, например, считает, что «Губер сделал несколько хороших фильмов. Он, вне сомнения, является позитивной силой. Я хочу сказать, пусть уж лучше он возглавляет «Коламбиа пикчерз», чем многие другие. У него по крайней мере есть нюх на хорошую литературу. А ведь могло бы быть и хуже».

Другие сомневаются, удастся ли Губеру и Питерсу разработать достаточно большой список кассовых фильмов для своей студии. Многие склонны полагать, что Губера и Питерса нельзя недооценивать.

Так или иначе, можно смело сказать, что пересказ историй про Джона Питерса останется излюбленным времяпрепровождением в Голливуде. Вскоре после получения нового места Питерс встретился с сотрудниками студии, чтобы обсудить будущее «Юбок», танцевального фильма с молодежным идолом Дебби Гибсон в главной роли. Когда ему сообщили, что это будет режиссерский дебют Кенни Ортега, Питерс решительно заявил: ни один хореограф не будет ставить картину на этой студии!

— А как же Боб Фосс? — удивились сотрудники, намекая на хореографа, поставившего «Весь этот джаз» и скончавшегося в 1987 году.

Питерс ответил: «Его мне тоже не надо».

Сейчас фильм запущен в производство. Что ж, посмотрим, кто будет смеяться последним.

Сокращенный перевод из американского журнала «Premiere» (1990, March) М. Теракопян

Интервью «ИК»

Кристиан Фелин:

«И деньги, и культура»

Интервью с первым заместителем генерального директора Национального центра кинематографии Франции ведет Дая Смирнова

Дая Смирнова. Господин Фелин, до последнего времени Франция была единственной страной Западной Европы, где национальная кинематография находилась в сравнительно благополучном положении и сохраняла за собой прочные позиции в культурной жизни. Эта ситуация не изменилась?[1]

Кристиан Фелин. Думаю, что состояние французского кинематографа и сегодня неплохое, если сравнивать с другими европейскими странами. В 1989 году Франция выпустила около 140 полнометражных картин, которые могут удовлетворить самые разнообразные эстетические вкусы. С другой стороны, мы наблюдаем обновление кинорежиссуры и чувствуем жизнестойкость поколения тридцатилетних продюсеров. Роль, которую играют французские продюсеры в европейском кинематографе, может служить еще одним показателем динамического развития. Сегодня треть художественных фильмов — копродукции с другими странами: как с западноевропейскими, так и со странами Восточной Европы, в том числе и с Советским Союзом. Таковы плюсы современной ситуации. Но есть и минусы. Экономическая структура французского кинематографа претерпела серьезные изменения. Мы отныне все больше и больше зависим от телевидения, и в последние 5—6 лет это привело к снижению посещаемости кинотеатров, что, впрочем, отнюдь не означает, что французы вообще не интересуются кино. Они никогда не смотрели такого количества фильмов, какое видят сегодня, просто зритель сейчас больше привык их смотреть по телевизору, а не в кинотеатрах. Наиболее популярные телепрограммы — это кинофильмы. Тем не менее нам надо пережить падение количества билетов с 200 миллионов до 125 и помочь французскому кинематографу в его конкуренции с кинематографом американским.

Д. Смирнова. Что конкретно предпринимает Национальный центр кинематографии Франции с этой целью?

К. Фелин. Французский центр кинематографии — специфическая общественно-государственная организация, которая зависит от Министерства культуры и играет роль киноминистерства, то есть разрабатывает законопроекты в области кинопромышленности, обеспечивает юридический статус кино и его взаимоотношения с государством. В то же время Национальный центр обладает юридической независимостью от Министерства культуры и финансовой автономией, потому что помимо чисто административных функций осуществляет руководство финансовой системой общественной поддержки кино и всей индустрии аудиовизуальных программ, создающихся для телевидения. Центр контролирует финансирование кинопроизводства и сборы от показа картин, предоставляет субсидии или авансы, следит за их использованием по назначению и, по возможности, обеспечивает их возврат. Мы занимаемся всеми видами кредитов, которые выделяют различные министерства, общественные учреждения, ассоциации и т. д. Центр организует различные мероприятия для пропаганды национального кинематографа, профессиональную подготовку творческих и технических специалистов, координирует социальную деятельность.

Д. Смирнова. Я совершенно автоматически, но, кажется, тщетно пытаюсь понять, с чем больше ассоциируется деятельность Национального центра кинематографии Франции — с деятельностью нашего Союза кинематографистов, который вы посетили, или с деятельностью Госкино, гостем которого вы являетесь здесь.

К. Фелин. Ассоциации вряд ли будут удачными, поскольку во Франции производство фильмов, техническая база, прокат и использование кинотеатров — все полностью находится в частных руках. Поэтому и взаимоотношения Национального центра кинематографии с кинокомпаниями совершенно иные. Кроме того, именно во Франции

[1] См. об этом: «Пресс-бюро «ИК», «Искусство кино», 1991, № 2.

система финансирования и общественно-финансовой поддержки развития кинематографа хоть и возглавляется Центром, но осуществляется многочисленными структурами — комиссиями, в которые входят представители различных кинопрофессий.

Д. Смирнова. Кажется, во Франции одна организация вполне успешно справляется с тем, чем у нас не совсем успешно занимаются две громоздкие организации. Скажите, пожалуйста, господин Фелин, как примерно балансируется обязательность и совещательность регламентаций Национального центра при частном владении всеми отраслями кино?

К. Фелин. Мы ответственны за разумность и плодотворность регламентаций, законодательных актов, которые определяют условия функционирования основ кинематографии. А промышленные предприятия, следуя букве этих директив, сами, независимо от нас, определяют и решают свои экономические проблемы и вершат выбор при производстве того или иного фильма. Это — их ответственность.

Д. Смирнова. Но при этом и государство играет определенную роль в финансировании национального кинематографа?

К. Фелин. Общественно-государственная поддержка составляет где-то от 10 до 20 процентов капиталовложений. Остальное вкладывает производящая промышленность, телевидение, банки. А государственная помощь основывается на изъятии части доходов кинотеатров. Часть доходов кинотеатров, а не специальное финансирование из госбюджета, поступает в фонд развития кинематографа. И в качестве обязательного источника — поступления от телевизионной сети.

Д. Смирнова. Почему при частной собственности сложилась система государственной заботы о кинематографе?

К. Фелин. Кинематограф — это индустрия, но индустрия совершенно особого рода — культурная. Кино играет значительную роль в культурном самовыражении страны. Банально напоминать, что кино — искусство XX века, но это сущая правда. В киноискусстве можно найти основу национального характера, и это очень ценно на межнациональном уровне. Французское государство признает за собой культурные обязанности. В области кино культурная ответственность выражается в поддержке индустрии, что и объясняет существование описанной мной системы. Она основана на свободе предпринимательства и творческой свободе при общей ответственности государства, определяющего основные правила игры и позволяющего этому сектору нормально развиваться. В последнее время культурная ответственность подтолкнула государство к выработке законов, регламентирующих взаимоотношения кино и телевидения. На ТВ очень много каналов, между которыми существует конкуренция, не говоря уж о конкуренции между фильмопроизводящими предприятиями. Нам нужно найти равновесие, чтобы кино могло пережить новую ситуацию. В других странах Европы система взаимоотношений между этими секторами была слишком либеральной, и она привела к почти полному уничтожению национальных кинематографий. Мы рассматриваем это как крупную потерю для всего человеческого сообщества. Мы считаем своим долгом сделать все иначе. Конечно, у кинематографа должна быть естественная, а не надуманная экономическая жизнь, но ее надо обеспечить, ей надо помочь. Особенно это касается фильмов, представляющих национальную культурную ценность.

Д. Смирнова. Очевидно, у Национального центра кинематографии есть и доходы?

К. Фелин. Да. Это государственные субсидии, пожертвования от участников профессиональной деятельности, сборы от показа картин, созданных на наши средства, прибыль от реализации договоров по финансовому участию Центра в проектах кинопромышленности и другие поступления.

Д. Смирнова. Как долго существует во Франции система поддержки кинематографа, о которой вы рассказали?

К. Фелин. Помощь кинематографу — давняя традиция в нашей стране, а Национальный центр кинематографии основан сразу после войны в 1946 году. Несмотря на то, что наше кино в руках частных владельцев, взаимосвязь кинематографа и властей существенна. Это весьма уникальный пример смешанной экономики и регулирования частной инициативы.

Пол Шредер:

«Не надо бояться тратить деньги»

Беседу ведет Марина Дроздова

Эта беседа состоялась в мае 1990 года, когда в Москве по приглашению АСКа и Гильдии сценаристов СК СССР побывала делегация видных американских кинодраматургов, которые привезли большую ретроспективу своих работ.

Пол Шредер — автор сценариев таких известных фильмов, как «Таксист», «Бешеный бык», «Последнее искушение Христа» (все три — режиссера Мартина Скорсезе), «Москитовое побережье» (режиссер Питер Уир); как режиссер он поставил фильмы «Синий воротничок», «Американский жиголо», «Порнуха», «Люди-кошки», «Мишима», «Патта Херст» и другие.

М. Дроздова. Едва ли не единственным путеводителем по Голливуду для меня был «Последний магнат» Фицджеральда. По поводу сценаристов там было сказано следующее: «На разработку сюжета мы сажаем их по двое, а если дело застопорится, еще двойку сценаристов сажаем параллельно. Случалось, у меня целых три пары разрабатывали замысел одновременно и независимо одна от другой...» Подобная практика сохранилась?

П. Шредер. Нет. Эта часть работы студий отмерла. Студии вообще теряют полноту власти: они выдвигают три-четыре идеи в год, остальное приходит через агентов, посредников — вокруг студий сегодня крутятся тысячи антрепренеров. Или, скажем, происходит так. Здесь, в Москве, мне предлагают идею фильма об американском шпионе в России: если я решу писать сценарий, я пойду, например, к Биллу Херту, тот скажет: «Отлично»,— тогда я связываюсь с парой студий: «Вот идея, Билл Херт будет режиссером, нам нужно столько-то денег. Вы заинтересованы?». Может быть, они ответят: «да», может быть — «нет». Если все откажут, мы можем поискать деньги в Италии, во Франции и так далее, пока не найдем.

М. Дроздова. Влияние сценариста распространяется на картину?

П. Шредер. Сценарий продан, и на этом дело сделано. Сколотили кресло и продали его — дальше личное дело покупателя: хочет он сидеть на нем или нет, и как сидеть — все это зависит только от него. Я, правда, знаю многих сценаристов, которые думают иначе. Возможно, я могу позволить себе относиться к своим «авторским правам» таким образом, потому что сам занимаюсь режиссурой. Когда я пишу — это одно дело, когда снимаю — совсем другое. Впрочем, мне очень повезло: по моим сценариям ставили фильмы такие мастера, как Мартин Скорсезе, Питер Уир, и я не чувствовал необходимости вмешиваться в их работу.

М. Дроздова. Насколько я себе представляю, в кинопроизводстве США существует система, при которой один человек является автором оригинальной идеи, замысла, другой пишет диалоги, третий придумывает гэги и т. п. Так ли это? И используется ли в работе сценариста компьютер? И главное: кто в таком случае считается реальным автором?

П. Шредер. Все это не является правилом. Ситуация выглядит примерно так: я, скажем, придумал сценарий, но на студии хотят, чтобы в нем было побольше юмора; я иду к своему приятелю, который занимается комедиями, и говорю ему: «Взгляни на

текст, может, добавишь пару шуток? Шредер в них не особенно силен». «Отлично»,— отвечает он и кладет в карман деньги за свою работу — их ему платит студия. Такая доделка происходит в том случае, когда студия знает, какой именно сценарий она хочет иметь. Тогда идет один вариант, другой, третий — некоторые режиссеры не уверены в своем замысле и пытаются таким образом определиться. Но это не значит, что несколько сценаристов работают одновременно. Что касается компьютера, если он помогает — почему нет?

М. Дроздова. Есть ли у сценариста право отказаться от привнесенных в его сценарий изменений?

П. Шредер. Дело в том, что существуют два пути написания сценария для студии. Один называется «on speculation», другой — «on assignment». Первый: сидишь дома и творишь, а потом пытаешься продать то, что сделал. Если кто-то покупает, можешь диктовать условия. Свой первый сценарий я продал «Уорнер бразерс» за неплохую сумму. И у меня была возможность оговорить в контракте, что они должны предложить сценарий последовательно трем режиссерам по моему выбору. Второй путь: к тебе приходят и говорят: «Мы платим тебе, если ты разрабатываешь такую-то идею». Или ты сам предлагаешь: «У меня есть история, вы платите мне, если я ее расписываю?» Как видите, это совершенно противоположные ситуации. Если вы берете деньги вперед, у вас нет возможности потом отстаивать свои права. И если сценарий не очень понравится, то студия вольна отдать его доделывать и переделывать кому угодно. Но я думаю, что правило, которое действует в американском театре, где постановщик не имеет права вносить в пьесу изменения без разрешения драматурга, не могло бы оправдать себя в кино. В процессе съемок сценарий несомненно претерпевает трансформацию.

М. Дроздова. Союз с режиссером заключается на небесах? Как это происходит — рынок сценариев, продюсер?

П. Шредер. Наверно, на небесах, но все дело случая. Скажем, сейчас я начинаю писать сценарий для Барри Левинсона, режиссера «Рэйнмена» — он собирается снять фильм о певце Бобби Гаррете. Левинсону понравился мой сценарий «Бешеный бык», и он предложил мне разработать замысел. Дальше: у него много возможностей, у меня — имя. Барри только сказал на студии: «Я хочу, чтобы Шредер делал сценарий, заплатите ему». И все, я даже не заходил туда по этому поводу.

М. Дроздова. А у вас есть непоставленные сценарии?

П. Шредер. Да, пять примерно. Но мне удивительно повезло — тринадцать поставлено. Тринадцать к пяти очень неплохая пропорция. В Голливуде 90 процентов приобретенных сценариев никто не снимает. Из десяти купленных ставится один. На эти десять приходится еще тысяча, которые не купили.

М. Дроздова. Как вы организовали свой

Пол Шредер

дебют в режиссуре? Необходимо ли было специальное образование?

П. Шредер. Дело было так. У меня прекрасно шли дела как у сценариста, я зарабатывал вполне достаточно денег. Я написал сценарий низкобюджетной картины для трех молодых актеров, с каждым из которых договорился, что его гонорар будет невелик. «Эти ребята готовы работать за такую-то сумму, на съемки мне нужно столько-то, сценарий, постановка — бесплатно, дай только мне сделать то, что я зудумал»,— с этим предложением я обратился к знакомому продюсеру. Он сказал «О. К.» и нашел еще кого-то, кто добавил денег. Позволить себе все это я мог только потому, что прилично зарабатывал. При этом я имел в виду: сейчас я снимаю бесплатно, но если будет толк, в следующий раз все окупится.

М. Дроздова. Что стоит за формулировкой «сценарий, который имеет успех»?

П. Шредер. Каждый пишущий для кино имеет свое мнение по этому поводу. Моя непререкаемая позиция состоит в том, что сценарист должен стараться сделать так, чтобы окупились деньги, затраченные на постановку. Никто не должен из-за меня прогореть — это мой закон. Если ты разрабатываешь историю, на которую, на твой взгляд, придут немногие, твой сценарий должен быть не слишком дорогим для реализации. Я считаю, что необходимость думать об этом составляет важную часть профессиональных обязанностей сценариста.

М. Дроздова. Ответственность художника, говоря языком советской прессы...

П. Шредер. Да, это в сфере моей ответственности. Я не говорю, что беру на себя обязательство обогатить продюсера. Но когда это происходит, это здорово. Если он увеличил свой капитал, значит, то же произошло и со мной, и это отлично. Кино — это бизнес, film maker («кинематографист», «киношник»? — адекватного перевода нет) — это бизнесмен. Двух путей тут нет. Те, кто пытаются это отрицать, все равно бизнесмены.

М. Дроздова. Но еще Монро Стар из уже процитированного мною «Последнего магната» говорил: «...у нас перед зрителем нравственный долг. Включение убыточной картины оздоровит план постановок». По-моему, эта практика имеет свою традицию?

П. Шредер. Да. Иногда студия решает сделать «фильм ради фильма: в целях повышения престижа. К тому же неплохие режиссеры могут отказаться от работы на студии, если та, слишком увлекаясь коммерческой стороной, мало заботится о качестве. В хорошом бизнесе надо не бояться тратить деньги. Особенно на то, что может повысить репутацию дела. Что касается лично меня, я не считаю, что цель моей жизни — быть богатым. Но у меня бы так успешно не шли дела, если бы мне так хорошо не платили...

М. Дроздова. Парадокс...

П. Шредер. У меня много денег, и мне не надо больше. Я хочу делать вещи, которыми бы я гордился, которые определяются высоким качеством. Но я работаю в массмедиа. Сделать фильм стоит миллионы долларов, и за то, чтобы его посмотреть, миллионы платят миллионы. И если у тебя нет идеи, которой заинтересуются миллионы, не надо лезть в этот бизнес. Если ты можешь увлечь двадцать-тридцать тысяч человек, будь новеллистом. В таком случае кино — не твое признание. Это все равно, как если человек говорит: «Я хочу стать архитектором, хочу строить здания, и мое дело — какие именно». Ему хочется ответить: «Тогда будь дизайнером, строй макеты, тебе нельзя доверять строительство настоящих домов».

М. Дроздова. Если бы вы не беспокоились об окупаемости сценария, вы писали бы так же, как пишете? Или что-то бы пересмотрели в своей работе?

П. Шредер. Нет, для меня ничего бы не изменилось. Я не хочу писать сценарии, которые не будут ставиться. А если они не обладают потенциалом привлекательности для широкой аудитории, их не поставят. А неснятый сценарий не существует. Даже если бы мне ничего не платили, я все равно писал бы для большой аудитории.

М. Дроздова. Классическое американское кино имеет жесткую структуру, в нем задан ритм, с которого действие, как правило, не сбивается. Очевидно, существуют определенные правила построения сюжета? В чем они заключаются?

П. Шредер. Правила существуют, и вне этих правил работа сценариста немыслима. Действие фильма в отличие от романа ограничено временными рамками. И если оно замедляется, для этого должна быть причина, ведь публика уже сидит в зале и вынуждена сидеть дальше. Американские фильмы построены на поступательном движении и поэтому не дают зрителю соскучиться. В основе сценария должна лежать жесткая структура. Как выглядит мой проект сценария? Сюжет детально распланирован на одном листе бумаги. Здесь названы все эпизоды, каждый просчитан: сколько времени (приблизительно) он займет на экране и сколько страниц текста. Просчитанность и внутреннее движение — это главное. Вот, например, фильм «Таксист». Его прелесть заключается в том, что кажется, будто все в нем происходит само по себе, без минимального драматургического насилия. Каждая сцена указывает направление следующей. Фильм сам себя толкает вперед. На самом же деле сценарий дотошно вымерен. Вот все это вместе взятое — знак хорошего сценария.

М. Дроздова. Вы можете предугадать, какой сценарий получит «Оскара»? Что в нем особенного? Каковы бывают решающие факторы?

П. Шредер. Ну, надо сказать «Оскар» — это способ саморекламы Голливудской Академии киноискусства. Награды даются не за качество картин. Я не знаю серьезного художника, который серьезно относился бы к «Оскару». Это, скорее, своего рода игра. Многие плохие фильмы выигрывали, а мно-

гие хорошие проигрывали. На выбор влияет уровень популярности фильма, а также стремление Голливуда предстать в том виде, в каком он хочет, чтобы мир его воспринимал в данный момент. Конечно, тут дело в деньгах — выигрывая «Оскара», ты увеличиваешь свой доход. Я думаю, придают значение этим наградам только журналисты, ибо это самый легкий путь приклеить картине ярлык.

М. Дроздова. Наша страна переживает сейчас время отказа от любых догм, идеалов, социальных иллюзий и мифов. Кажется, в Соединенных Штатах происходит обратный процесс?

П. Шредер. Не думаю. Во все времена повсюду снимались самые разные фильмы, и Голливуд — не исключение. Но, несомненно, кинематограф отражает время: эпоха вьетнамской войны диктует одно, эпоха Рейгана — другое. В последние несколько лет голливудская продукция не была особенно серьезной, но сейчас, мне кажется, настроение меняется. И это не следствие какой-то специально проводимой политики, просто реакция на изменение вкусов зрительской аудитории. Как только появляется спрос на более серьезные фильмы, так их начинают производить.

М. Дроздова. Вы действительно чувствуете зрителя, знаете его ожидания?

П. Шредер. Естественно. Это мой бизнес — вычислять, что публика захочет увидеть. В прошлом году сделали деньги фильмы типа «Секс, ложь и видео» и «Поступай правильно». В этом году мы снимем еще несколько подобных картин и посмотрим, что из этого выйдет. Что касается других модных в недалеком прошлом лент, скажем, «Рокки», «Рэмбо», они больше не делают сборов в Америке. Наступило другое время — никого больше не интересует холодная война. Это мгновенно отразилось на рынке кинопродукции. Фильмы обычно не лучше и не хуже, чем зрители. Ты пытаешься возвысить кино над публикой, но это бессмысленно, ты полностью зависишь от аудитории. Сейчас у вас много говорят о введении в кинопроизводство рыночной экономики. Раньше ваши кинематографисты должны были ориентироваться на требования официоза, теперь же им придется обратиться к общественным запросам. Последнее все-таки лучше.

М. Дроздова. Сложность для нас среди всего прочего заключается в парадоксе: «идея народного блага», долго извращавшаяся в идеологических целях, настолько себя запятнала, что многие серьезные авторы по инерции отвергают ее на корню...

П. Шредер. Наверное, это можно перебороть. Но надо иметь в виду, что аудитория способна оказывать такое же сильное давление, как и правительство, и тоже может выступать в качестве цензора. Поэтому нельзя ей во всем потворствовать, тут надо маневрировать. Как? «Какое кино вы хотите посмотреть?»,— спрашиваете вы зрителя.— «О, я хочу увидеть такое же, как то, что смотрел на прошлой неделе»,— единственный ответ, который вам удастся получить. При этом два года назад, когда этот фильм делался, они и не собирались его смотреть, потому что он не был еще тогда «тем, что на прошлой неделе». Поэтому авторам надо предугадывать, что зрители посчитают необходимым увидеть в кино — это значит, что будет их беспокоить в ближайшем будущем. На сегодняшний момент вполне естественны такие проблемы, как сложности в семье, «отцы и дети», наркотики, коррупция — и в бизнесе, и в политике.

А в Москве, например, насколько я понял, людей интересует, что происходит на черном рынке. Фильм на эту ему наверняка привлек бы большое внимание, в нем были бы отражены актуальные вопросы дня. Скажем, такой персонаж: человек не хочет ввязываться в уголовные дела, но у него не остается другого выхода, потому что работу по специальности он найти не может, а у него семья, и рубль ничего не стоит и т. п. Если я придумаю сценарий вокруг подобной истории, я думаю, она вызовет интерес, но вряд ли сами зрители смогли бы сформулировать любопытную для них тему и назвать ее, скажем, «черный рынок». Вычислить ее — моя непосредственная обязанность. Может быть, читая газеты, болтая со знакомыми и незнакомыми...

М. Дроздова. Эта многомерная система подстраивания к общественным вкусам и в то же время манипулирования ими сложилась еще в годы расцвета Голливуда. Что значит для вас мифология его «золотого века»?

П. Шредер. Вы имеете в виду сюжеты на тему «американской мечты»? Они необходимы были в тридцатые годы, когда мы переживали Великую депрессию, и в сороковые, да и потом. Я не вижу ничего плохого в сказках. Именно они ведь помогают детям постичь мир и взрослым, наверное, тоже. Главное, чтобы они соответствовали своему времени.

М. Дроздова. А что вы думаете о европейском кинематографе? Как вы считаете, кинематографисты Старого Света могут работать в американском кино?

П. Шредер. Естественно. Теперь это про-

исходит постоянно. Например, «Последний император» — итальянский режиссер снимал картину по английскому сценарию в Китае, финансировалась она Японией, Италией, Соединенными Штатами. И получила «Оскара». А разве это американский фильм? Так вышло, что это англоязычная картина, не более. Впрочем, исторически так сложилось, что американское кино вненационально с самого момента своего рождения, и этим оно отличается от других кинематографий мира. Ведь его начинали в первую очередь евреи из России и Германии, отправившиеся в свое время из Нью-Йорка в Калифорнию: Луис Майер из Минска и Сэм Голдвин из Киева — торговцы мехом с подмоченной репутацией. Приличные люди тогда не пускались в кинобизнес. Индустрию развлечений в Америке запустили эмигранты. Был период немого кино, и для того, чтобы прокатывать картины в любых других странах, нужно было всего-навсего сменить титры. В Америку приехали режиссеры из Франции, Германии, Англии, России. Голливуд никогда не тормозил этот поток. В его «молодые годы» там работали Жан Ренуар, Фриц Ланг, Билли Уайлдер, Эрнст Любич, Фридрих Мурнау. Сейчас — Вим Вендерс, Питер Уир, Андрей Кончаловский, Бернардо Бертолуччи. Американцы всегда относились к своему кинематографу не как к национальному, а как к всемирному. Голливудцы запускают фильмы со словами: «Мы собираем со всего мира таланты. Но и продукцию делаем для всех». И мне кажется, ни один национальный кинематограф нельзя сравнить с американским — интернациональным. Я не представляю себе, какая страна может пойти по этому пути, и поэтому американский кинематограф — вне конкуренции. Если кинематографист добивается успеха у себя на родине, что он делает? Едет работать в Америку, это один путь для всех. И здесь достижения всех культур смешиваются. Те из мастеров, кто ощущают это, приезжают работать сюда. Кстати, все это опять-таки идет от истоков нашего кино — от «странствующей» психологии евреев-эмигрантов: переезжать с места на место, выручить немного денег здесь, поторговать там, продать где-то еще... Как раз психология киношников. И это вненациональная психология на самом деле.

М. Дроздова. Но при этом Голливуд теряет имперскую целостность — все больший вес в кинопроизводстве приобретают международные постановки...

П. Шредер. Да, в западном мире идет процесс экономической и культурной интеграции, Голливуд не остается в стороне. Например, недавно я закончил работу над фильмом, который я снимал по английскому сценарию в Италии, а финансировался он итальянской компанией. Мой брат написал сценарий, деньги на постановку которого — в Аргентине — дали японцы. Примеры такого рода можно приводить бесконечно. Кстати, сами голливудские студии сейчас действительно становятся международными концернами. Фирма «Сони» купила «Коламбиа Пикчерз», австралийская компания ведет переговоры о покупке «МГМ», которая снимает во всех точках земного шара, «Уорнер бразерс» собираются строить кинотеатры в Москве и Ленинграде.

М. Дроздова. А каковы ваши частные вкусы в области кинематографа?

П. Шредер. Один из самых любимых моих фильмов — «Конформист» Бертолуччи. Потом — Робер Брессон. Я написал о нем книгу. Но вершиной для меня остается фильм «Правила игры» Жана Ренуара.

М. Дроздова. Однако фильмы Брессона далеко не коммерческие.

П. Шредер. Да, но они и не дорогие. И есть человек, которому нравится вкладывать в них деньги.

М. Дроздова. Брессон, по-видимому, не считает, что его фильмы посмотрят миллионы, и даже не задумывается об этом, но вы, однако, не предлагаете ему идти писать романы, не правда ли? Здесь что-то похожее на противоречие — с вашими высказываниями о долге автора...

П. Шредер. Продюсер Брессона прекрасно знает, что его фильмы не сделают денег, Брессон не лжет ему. Я иногда практикую то же самое. Я снимал в Японии фильм «Мишима» на японском языке. Вложила деньги «Уорнер бразерс» и несколько других компаний — я всех предупредил: «Этот фильм не для того, чтобы делать деньги». «О. К., все равно снимаем»,— ответили они. Я никого не обманывал — это главное. Да, я сделал фильм, который хотели посмотреть только те самые двадцать тысяч. Но те, кто вкладывали деньги, знали, что это будет именно так, и имели особые причины, не связанные с бизнесом, вложить их.

М. Дроздова. Удивительно, насколько поразному трактуется в наших странах тезис о «честности художника» и его «долге перед народом».

Дирк Богард

Как я работал с Висконти и Кавани

Дирк Богард (род. в 1921 году) — выдающийся актер, гордость английской сцены и мирового кинематографа, личность незаурядная — об этом говорит и тот факт, что свой путь в искусство он начинал под руководством великого скульптора Генри Мура, обучаясь у него в Королевском колледже в Лондоне, а главные роли своей творческой биографии сыграл у таких корифеев серьезного кино, как Лоузи («Слуга», «За короля и отечество», «Модести Блэйз», «Несчастный случай»), Висконти («Гибель богов», «Смерть в Венеции»), Фасбиндер («Отчаяние»), Шлезингер («Дорогая»), Рене («Провидение»), Кавани («Ночной портье»). О человеческой и художнической тонкости Богарда, о его наблюдательности и психологическом чутье свидетельствуют и те заметки из книги артиста, которые мы публикуем.

Премьера «Гибели богов» получилась грандиозной. Присутствовал «весь Рим» и правительство в полном составе, одетое в знак уважения к политическим взглядам Висконти как на официальный прием. Висконти утверждал, что является коммунистом, но это плохо вязалось с его палаццо, картинами Пикассо, привратниками, поварами, роскошью и изобилием, очертившими его жизненный стиль. Поэтому я относил его к умеренно-левым, что необыкновенно его раздражало. Он обещал на досуге объясниться со мной по этому поводу. Но пока что откладывал это мероприятие. Фильм приняли как шедевр, и, когда зажегся свет, Феллини, сидевший в партере, вскочил с места и, обернувшись к нам, приветствовал Висконти громким криком: «Il maestro! Il maestro!» — и вслед за ним вся публика поднялась и зааплодировала. Висконти улыбался, но ни один мускул не дрогнул на его лице. Он ничем не выдал своего торжества. Рим вновь возвел своего императора на трон.

...Моя первая съемка у Висконти произошла почти в полдень.

— Единственное, что тебе нужно сделать,— мягко сказал он,— открыть дверь. Видишь развратного Константина в постели с мальчиком. Orrible! Orrible![1] Стреляешь. Пиф! Паф! Паф! Быстрый взгляд, идешь назад, закрываешь дверь. Очень просто. Caprisci?[2]

При его возгласе «Azione!»[3] я открыл дверь, уставился на Константина и его любовника, который был означен блюдом для фруктов с помеченным мелом крестиком, выстрелил, посмотрел и ушел. Воцарилось молчание. Открылась дверь. Висконти стоял на пороге с сигарой в руке, потирая подбородок.

— Еще разок и с улыбкой. Caprisci?

Я повторил сцену. С улыбкой. Потом — нервозно, безжалостно, сардонически, холодно и наконец — со слезами сожаления и печали. Или как он там еще требовал. Я открывал дверь и стрелял в Константина и его любовника, отмеченного мелом, шесть раз, и всякий раз процедура занимала двенадцать минут. Слезы нуждались в дополнительной подготовке. Все шесть дублей Висконти отправил в проявку и пошел обедать. Не сказав ни слова. О'кей. Альбино Кока, его правая рука и ассистент, обнял меня за плечи как старого друга.

— Шесть дублей. Для Висконти вещь небывалая. Обычно он делает один-два, но чтобы шесть и все разных и все — в лабораторию! Потрясающе! Ему понравилась ваша работа. Можете мне поверить, я всегда с ним работаю. Он просто поражен. Очень хорошо.

— По нему не скажешь...

— О, si, si, он в таких случаях молчит.

— Скажите, а как мне его называть на площадке? Висконти? Сэр? Синьор?

Альбино на миг задумался.

---

[1] Ужасно! Ужасно! (итал.).

[2] Понимаешь? (итал.).

[3] Мотор! (итал.).

— Вы, конечно, должны называть его Висконти. И упаси вас бог назвать его Лукино. Это интимное обращение. Никто в группе себе такого не позволяет. Запомните.

Висконти сидел за ослепительно белой скатертью, потягивая вино и закусывая его салатом из свеклы. Он жестом указал мне на место рядом с собой.

— Вина? Домашнее вино, очень тонкое. Некрепкое. Вы любите форель, голубую форель? Картофельный салат?

— Нет, Висконти, нет. Разве что немножко вина, есть совсем не хочется.

Он с преувеличенным удивлением мягко опустил руку на мою ладонь.

— Господи! Что за формальности — Висконти! Ла-ла-ла! Лукино! Меня все так зовут!

●

На площадке царила тишина, редко-редко произносилось слово. Он не поднимался с кресла. Все команды тихим голосом отдавались Альбино, а он передавал их актерам или массовке. Это было захватывающее зрелище, и я три недели провел в полотняном кресле, день-деньской следя за работой. Мы почти не разговаривали — не было нужды; он инстинктивно понимал, зачем я торчу на площадке, и сохранял невозмутимое спокойствие, но втайне испытывал радость. Между нами постепенно устанавливался тот род отношений, который я за неимением лучшего термина назвал бы телепатической связью. Он стал моим Платоном или Сократом... хоть и облил бы меня презрением, скажи я об этом ему.

Не все, однако, шло так гладко. К исходу третьей недели, когда мы снимали эпизод «ночи длинных ножей», немецкая сторона без всяких объяснений неожиданно прервала субсидирование, поскольку прошел слух, будто мы снимаем антигерманский фильм. Местные жители утомились нашим присутствием и начали нападки на итальянцев, в которых видели предателей, не выполнивших союзнического долга; взвинтили цены буквально на все — от стакана кока-колы до катушки ниток. По предложению Висконти итальянцы накупили дешевых колец в сувенирных лавках, понадевали их на пальцы обеих рук и таким образом вооружились подобием кастетов.

Покинув негостеприимную деревушку, мы нашли новую площадку в Дюссельдорфе, где нас блокировали в отеле, а на имущество наложили арест вплоть до уплаты по всем счетам. На наши отчаянные телеграммы Рим отвечал молчанием. Снимали мы урывками. Сидели на чемоданах и чувствовали себя бродячей труппой, которую бросили на произвол судьбы. Продюсер носился в поисках денег, а Висконти, по обыкновению поздно поднимаясь с постели, обедал с привычной вальяжностью, поскольку имел возможность платить из своего кармана. Как и я. В конце концов появились какие-то деньги, мы завершили натурные съемки и с облегчением вернулись в Италию.

— У меня плохие новости. От «Уорнер бразерс» из Америки. Им очень понравился фильм, но они требуют еще больше сокращений, чем я сделал. Эти мясники меня в гроб сведут — они на все готовы за доллар. Ненавижу этот их бизнес: одни деньги на уме. «Поймут ли фильм в Висконсине?» — Слушай, не пригласишь ли меня на английский ленч? Мне к тому же надо с тобой поговорить...

За столом мы обсуждали главным образом мерзавцев братьев Уорнер и те купюры, которые они требовали сделать в нашем фильме. Висконти протянул мне пакет, обернутый в черную с золотом бумагу. В руках у меня оказалась книга в мягкой обложке «Смерть в Венеции».

— Будем делать с тобой фильм. Не возражаешь? Я наблюдал за тобой в первый день съемок «Гибели богов». Ты сделал шесть дублей и все разные. Без слов, сама душа. Я видел. И понял, что нашел своего актера. Voilá! Я обещал сделать тебе подарок — и вот ты его получил. Molto bene[4], но ты больше ни за что не берись, обещаешь?

— Конечно, я буду ждать, сколько скажешь.

— Начинай готовиться прямо сейчас. Послушай всю музыку Малера, всю. Снова и снова. Мы должны проникнуть в его одиночество, бесприютность. Слушая музыку, ты это поймешь. И читай, читай, читай книгу. Больше ничего не нужно. Надо проникнуться книгой. Я ничего не буду объяснять. Манн и Малер сами все скажут. И когда придет час, ты будешь готов.

●

...Пять месяцев я провел в странном уединении. Я почти не общался с актерами, вообще ни с кем из съемочной группы, даже с Висконти. Я жил будто в чистилище. Целыми днями просиживал на острове Лидо в маленькой купальне, в томительном одиночестве, подобно самому фон Ашенбаху. Я уже ощущал себя им до кончиков ногтей, мое тело стало вместилищем его души. Главная моя цель, которую все понимали и уважали, заключалась в том, чтобы пребывать в состоянии глубочайшей сосредоточенности, нежно оберегая эту чужую душу, поселившуюся во мне. Она была очень хрупкой, и меня не покидал страх, что в какой-то момент она ускользнет прочь. Но она оставалась во мне. И потом даже на прогулке по тихим городским площадям, переодетый в джинсы и майку, я сохранял его походку и повадки, кото-

[4] Очень хорошо (итал.).

рые могли бы позабавить случайного прохожего, не ведающего, что не я, а некто другой — отрешенный от мира сего, одержимый своими мыслями человек шел мимо него.

Мои отношения с Висконти складывались необычно. Мы словно слились воедино в мире полного молчания. Мы редко разговаривали, а о фильме не обменивались ни единым словом. Я инстинктивно чувствовал, когда он был готов, он знал, когда готов я. Чаще всего мы прибегали к языку жестов: если он поднимал брови, это значило, что я могу начинать. Стоило мне качнуть головой, как он садился закурить очередную сигарету, ожидая, пока я приду в нужное состояние, трону его за руку и ступлю на площадку. Мы почти не снимали дублей — изредка он цедил сквозь зубы «ancora»[5], и мы повторяли сцену — и это все, что обычно произносилось на площадке, да и то нечасто.

Однажды я попросил уделить мне полчаса и обсудить роль. Он с ворчанием согласился и, предложив мне вина, стоявшего перед ним на столе, осведомился, сколько раз я прочитал книгу. Когда я ответил, что не меньше тридцати, он посоветовал прочесть ее еще тридцать, и на том дело кончилось.

Но, сидя в своей купальне на пляже, я не настолько отрешился от мира, чтобы совсем ничего вокруг не замечать. Например, однажды я случайно обратил внимание на то, что у многих членов нашей съемочной группы — бутафоров, ассистентки, монтировщика — появились на коже аккуратные белые пятнышки величиной с почтовую марку. Я не придал этому особого значения, но дня через три-четыре, заметив увеличение числа тех, у кого на руках, ногах, а то и на лбу виднелись эти квадратики, спросил моего гримера Мауро, в чем дело. Его уклончивый ответ усилил мое беспокойство. Они пробовали новый грим.

Приглядевшись повнимательней, я обнаружил, что пятнышки появляются на самых чувствительных участках кожи. Тревога моя росла, потому что более всего из числа трудностей, которые подстерегали меня на съемках, меня пугала предстоящая финальная сцена смерти, которую Висконти готовил к самому концу работы в Венеции. Этот момент неотвратимо приближался. И я понял, что они так испытывают специальный грим — тот самый, который пойдет на мою смертную маску: она должна была медленно покрываться трещинками, символизируя увядание, старость, разрушение и окончательный распад — смерть. Я по обыкновению хранил молчание и только с растущим страхом наблюдал каждодневное распространение пятнышек среди участников съемки. Гром над моей головой грянул однажды утром, душным и жарким от дыхания сирокко. Море было серым и спокойным, ветер гнал по пляжу горячий песок, жара стояла почти невыносимая. Это была идеальная погода для великого финала, задуманного Висконти.

— Сегодня свет идеален... настоящий сирокко... это тебе поможет... жара; тебе дурно, ты стар; помни, как написано у Манна, губы у тебя сочные, как клубника... краска сошла с лица... когда ты улыбнешься Тадзио, несчастное лицо твое покроется морщинами, и ты умрешь... я говорю тебе все это, потому что, когда наложат грим, ты не сможешь разговаривать, лицо будет стянуто маской смерти... поэтому сделаем только один дубль.

— А что это будет за грим?

— Очень хороший. Мы его как следует проверили.

Он оставил меня на попечение Мауро, который держал в руке толстый серебряный тюбик с чем-то белым, и, когда он меня этим намазал, лицо тут же загорелось огнем, и всю кожу стянуло. Протестовать было поздно; два часа я просидел неподвижно, пока состав закрепился на моем измученном лице. Прежде чем Мауро успел зайти слишком далеко, я сумел предупредить его, чтобы он по крайней мере не накладывал грим близко к глазам, поскольку по интенсивности жжения понял, что в таком случае неминуемо ослепну. Он важно кивнул в ответ на мои слова и бесстрастно продолжил свое дело. Когда он закончил, я был похож на актера японского театра. Меня сунули в автомобиль и повезли на пляж. Двое дюжих мужчин проволокли мое безжизненное тело по раскаленному медно-красному песку к полотняному креслу, где мне предстояло отойти в мир иной. Я наивно полагал, что пляж будет пуст и зевак из соображений такта уберут из поля моего зрения. Не тут-то было. На расстоянии двадцати футов от моего электрического стула — иначе мое место пребывания я бы не назвал — собралась толпа жадной до зрелища публики, с комфортом устроившейся под зонтиками с «инстамэтиками», «никонами», «лейками» и даже, как я в своем жалком состоянии успел заметить, с биноклями. А в самом центре этой орды восседал сам Висконти — радушный хозяин, пригласивший гостей из Милана, Рима и Флоренции. Им была оказана особая честь — стать свидетелями финальной сцены фильма «живьем». Все они пребывали в радостном оживлении и легкой истоме, попивали прохладительное. Надеюсь, мне простится блеснувшее в мозгу сравнение с ареной Колизея.

Поскольку даже дышать я мог с большим трудом, не говоря уж о том, чтобы вымолвить хоть слово — иначе моя маска сразу бы растрескалась, я мог реагировать на внешние сигналы лишь слабым движением руки. И когда Альбино почтительным шепотом священника, отпускающего святые дары, справился, готов ли я, пальцем изобразил на своем колене цифру «5». Он правильно понял, что через пять минут я соберусь. Повисла звенящая тишина. Зрители, проникшись значимостью момента, замерли. Слышно было, как горячий ветер шелестит оборками

[5] Еще раз (итал.).

зонтиков; где-то за мили от меня засмеялся ребенок. Внутри у меня стало горячо, сердце бешено стучало, кровь прилила к голове, и я поднял руку в знак готовности. Привычного висконтиевского «Azione!» я даже не услышал.

В гримерной Мауро, стоя рядом с Висконти, радовался, хлопал себя по бокам, шлепал ладонями по стенам, утирая с блестевших глаз слезы счастья и торжества. Все сработало на славу. Волосы поседели, лицо растрескалось, губная помада клубничного цвета слиняла, слезы потекли сквозь трещинки — словом, все получилось великолепно.

Битый час мы орудовали шпателем, водой и мылом, кольдкремом, бензином, ножницами, чтобы снять белый грим. Мое лицо, там, где удавалось его освободить, было багровым и горело, как от сильнейшего ожога.

— Завтра будет полегче, вот увидишь. Уснешь, а утром все будет хорошо.— Голос Мауро звучал чрезвычайно бодро.

— Что это за штука?

Он нашел один из выжатых тюбиков, разбросанных передо мной на столике.

— Это я придумал, Мауро! Английское производство, совершенно безопасно, сделано в Англии. Для тебя особенно безопасно, стало быть.

Я взял смятый тюбик. Мауро предусмотрительно соскреб этикетку. Остался лишь обрывок, на котором значилось: «...но огнеопасно. Не допускать попадания в глаза и на кожу». Это был пятновыводитель.

●

Впервые я увидел «Смерть в Венеции» в три часа дня в холодном просмотровом зале студии «Чинечитта». Висконти сидел, окруженный домочадцами, вернее, теми из них, кого он счел достойными стать свидетелями того, как предстанет перед зрителями его детище, да некоторыми избранными из числа съемочной группы.

Было там и умеренное количество принцесс, одна или две графини, три-четыре актера, не занятых в фильме, но удостоенных чести присутствовать на церемонии в знак признания их заслуг. Висконти всегда держал при себе мобильный эскадрон людей свиты, этих прилипал, вечно плавающих под боком крупной рыбы. В случае необходимости он мог с уверенностью положиться на них в распространении самой благоприятной молвы о фильме повсюду — от Милана, Рима и Неаполя до Парижа и Лондона. Они никогда не подводили его. А если бы осмелились, то обрекли бы себя на гражданскую и профессиональную гибель.

Сегодня я не могу описать всех чувств, овладевших мною, когда на экране растаял последний кадр. Одно помню, я молчал как рыба. Фильм был заряжен такой завораживающей силой, что собственное участие в нем казалось фактом ничтожным. Слава Богу, я не вызвал сам у себя раздражения.

Сказать мне было нечего.

Висконти, не выпускавший из тонких сильных пальцев сигарету, выслушал панегирик свиты с достоинством Папы римского, слегка покачивая головой, и лишь потом, вяло махнув рукой в мою сторону, приветствовал меня отеческим хлопком по ладони.

— А, Богард. Va bene?[6] Нам надо кое-что переозвучить.

— Слушаюсь, Лукино.

Я повернулся, чтобы уйти, но он внезапно окликнул меня по имени. Я остановился на пороге.

— Bene?[7] — тихо спросил он.

— Bene,— ответил я.— Molto bene[8].

Его серые чистые глаза смотрели прямо. Очень спокойно. Он допустил меня к своему успеху.

●

Итак, фильм был наконец закончен. Висконти, которому все это время удавалось держать отснятый материал при себе, был вынужден ехать в «ужасный Лос-Анджелес» и показать Денежным Мешкам, как он их называл, то, что они частично субсидировали.

В просмотровом зале был, как кто-то потом выразился, аншлаг, и, когда зажегся свет, никто не шелохнулся. Висконти решил, что это успех, что они никак не опомнятся после эмоционального накала финальных кадров.

Ничуть не бывало. Их молчание объяснялось недоумением, граничащим с ужасом.

Почувствовав наконец в атмосфере всеобщего молчания неловкость, поднялся нервный человек в очках.

— Ну что ж, по-моему, музыка замечательная. Главная тема великолепна. Кто вам писал партитуру, синьор Висконти?

Благодарный за то, что хоть кто-то проявил — пусть косвенный — интерес к его фильму, Висконти ответил, что музыка принадлежит Густаву Малеру.

— Просто здорово! — откликнулся нервный.— Надо взять его на заметку.

---

[6] Все в порядке? (итал.).
[7] Хорошо? (итал.).
[8] Очень хорошо.

Гораздо позже, уже добравшись до Рима, Висконти всласть посмеялся. Но тогда было не до смеха. Меньше всего ему, Висконти.

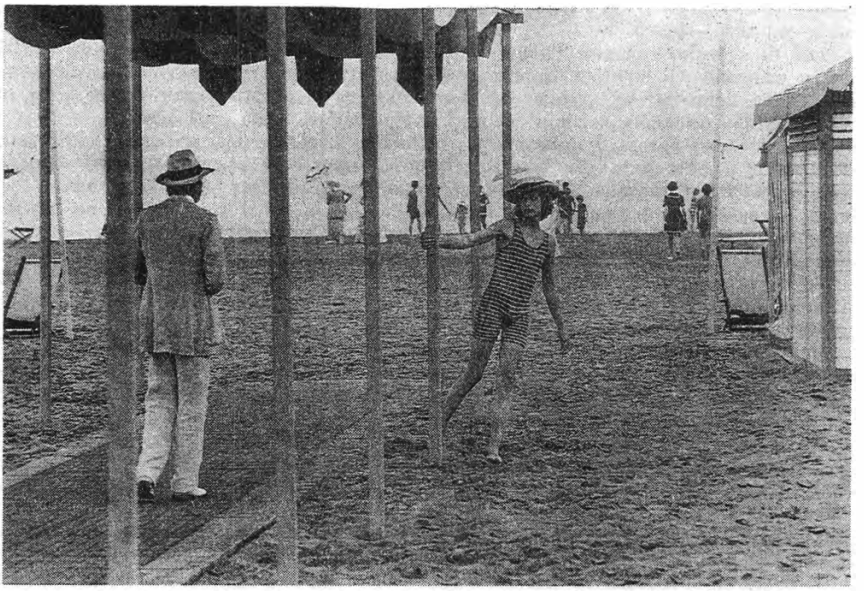
В конце концов вынесли вердикт, что фильм «неамериканский» и тема очень скользкая. Он ни за что не принесет дохода, и ясно как день, что публика в Канзас-сити ни черта в нем не раскумекает. Прозвучало также предположение, высказанное с определенной тактичностью, хотя и не чрезмерной, что если бы даже зашла речь о его прокате в Америке, фильм бы все равно запретили, щадя общественную мораль.

Однажды вечером мне позвонил из Рима сопродюсер фильма Боб Эдвардс.

— Тут какой-то Джон Джулиус Норвич, лорд или что-то в этом роде,— он основал фонд спасения Венеции «Жемчужная Венеция» — хочет устроить благотворительную премьеру нашего фильма в Лондоне, королева согласилась присутствовать, сказала, что обоих детей с собой приведет. Каково?

Пожалуй, именно его превосходительство лорд Норвич и спас «Смерть в Венеции». Висконти передал

«Смерть в Венеции»



в Лос-Анджелес: «Если, по-вашему, этот фильм оскорбляет нравственность и вы его по этой причине не пустите на экран, считайте, что обвинили в безнравственности английскую королеву».

Мы выкарабкались.

...Прием после королевской премьеры готовился в резиденции Берлингтон-хаус. К тому времени, как я подоспел туда со своей небольшой компанией, зал заполнился до отказа. Замученный метрдотель выразил нам свое сожаление, и мы стали спускаться по лестнице, раздумывая, где бы перекусить.

Облокотясь о перила, один из Денежных Мешков разговаривал с кем-то из своих. Оба были явно озабочены.

— Премьера в Риме в четверг, будете? — крикнул он мне.

Я ответил, что не могу сказать наверняка. На самом деле загвоздка была в том, что меня на нее не пригласили. Рим — вотчина Висконти. Никто не осмеливался предпринимать что-либо на этой территории на свой страх и риск. Он один полновластно царил там.

— Ладно, завтра потолкуем,— отозвался Денежный Мешок с плохо скрываемым беспокойством.— Знаешь,— обратился он уже к своему соплеменнику,— во что я никак не могу не врубиться, так это в то, что английская королева приводит дочку на фильмец про старикашку, который пасет задницу какого-то пацана...

●

На Каннском фестивале я попал в щекотливое положение. В числе множества конкурсных картин «Смерть в Венеции» официально представляла Италию, «Посредник» Джозефа Лоузи — Англию. Я оказался камнем преткновения для двух режиссеров, более всего повлиявших на мою карьеру в кинематографе. На этот раз они становились жесткими соперниками. До моих ушей донесся слух — они всегда гуляют в фестивальные дни по набережной Круазетт,— что я «определенно» должен получить приз за лучшую роль. Но слухи слухами, а всерьез их никто не воспринимает; я почему-то никогда не удостаивался призов, не из тех, видно, я актеров, которые их получают. Думать об этом доставляло удовольствие, хотя я пытался подавить в себе эту мысль.

Лучше, чем мне, это удалось Висконти, который в пространном письме извещал меня, что в качестве официальной конкурсной ленты фильм должен демонстрироваться на итальянском языке. То есть в дублированном варианте. А по тогдашним правилам актер, роль которого дублировалась, не мог претендовать на награду.

Возразить было нечего: дублированная роль — это и не роль вовсе. Итак, меня вышибли из претендентов, но это рассердило меня гораздо меньше, чем мысль о том, что вся моя кропотливая работа и «немецкий» колорит пропадут зря и текст пропоет какой-то итальянский тенор. День или два я просто кипел от гнева, который потихоньку перешел в смутное недовольство. Что толку скулить понапрасну. К тому же я увидел в этой ситуации и светлую сторону. Отстраненный от конкурса, я не испытывал вины ни перед Висконти, ни перед Лоузи. И мог с легким сердцем поздравить любого из них с заслуженной Золотой пальмовой ветвью.

Денежные Мешки, однако, пришли в ярость и развернули между Римом и Лос-Анджелесом беспощадный бой, и желанный компромисс был достигнут. Фильм был показан в информационной программе для прессы в укороченном варианте на английском языке, а на вечернем гала-представлении — на итальянском. Ход событий удовлетворил всех, в проигрыше остался только один человек — актер.

Зал был набит битком. Люди сидели в проходах, на сцене, стояли позади кресел; журналисты исчислялись сотнями. Царила возбужденная атмосфера грядущего «события». Я понял, что если фильм не понравится, зрители не постесняются закидать экран камнями и пустыми бутылками; они отстояли по многу часов в очереди, чтобы занять здесь свое место.

...Мы прошли сквозь густую толпу, приветствовавшую нас, на пресс-конференцию. Висконти шел не спеша, наслаждаясь каждым мгновением, прижимая руку к груди,— благодетель, монарх, вышедший к своим подданным. Мы были триумфаторами, весь свет любил нас.

За исключением одной важной персоны в жюри: этот человек нас не признавал и сообщал об этом в каждом баре или ресторане, которые он посещал в ходе своей многотрудной деятельности.

Лоузи нервничал и переживал за судьбу своего фильма, который потерял шансы на успех из-за нашего с Висконти шумного триумфа. Я, как мог, пытался поднять его дух, напоминая о злопыхателе из жюри, который нес свою ненависть все дальше в народ.

Меня стали донимать звонками, рассказывая о том, как принимают картину, и уговаривали прийти хотя бы на прием. Я отказывался, объясняя, что занят утешением конкурента.

И конкурент победил. Накануне вручения призов известие об этом просочилось в публику, после чего Висконти спокойно упаковал багаж, заплатил по счету и уехал в аэропорт, где сидел на чемоданах в ожидании ближайшего рейса в Рим. Администрация фестиваля пришла в ужас. Висконти стаями осаждали официальные лица, умоляя его вернуться, обещая специальный приз, который он непременно должен получить лично. Он сидел невозмутимый, как монумент, и молча наблюдал за их стараниями.

Потом нехотя согласился. При условии, что приз будет вручен ему в конце церемонии, после Золотой пальмовой ветви.

Я не помню теперь, за что конкретно был вручен этот приз. В заполненном до отказа зале

никому не было до этого дела, главное, что приз ему присудили, а когда был назван лучший конкурсный фильм и Лоузи в замешательстве прошагал по сцене, его ошикивали не тише, чем приветствовали. Зато, когда объявили о награждении Висконти специальным призом, весь зал стоя аплодировал ему.

Он прошествовал на сцену, принял из рук Роми Шнайдер приз с величайшим достоинством, коротко поклонился ревущей толпе и ушел. Он ни на секунду не задержался на сцене, как это делали другие, робко прижимавшие к груди свитки и алые коробочки.

●

За два года после съемок «Смерти в Венеции» на моем горизонте не появилось ничего, что могло бы соблазнить меня к возвращению на площадку. Меня удручало, что роль, сыгранная в последнем фильме, привела к тому, что моя фигура, по крайней мере в умах киношников, стала ассоциироваться с образом стареющего чудака, выступающего в обличье каких-то школьных учителей, тайно вожделеющих к ученикам — неважно, девочкам или мальчикам, или же священников, крадущихся готическими переходами подозрительных закрытых школ и выслушивающих в исповедальнях страстные признания. Вот чем увенчалась работа над Томасом Манном в партнерстве с Лукино Висконти, которую мы делали так любовно и трепетно. Все свелось к тому, что я окончательно утвердился в амплуа дегенерата. Тяжелый, немилосердный удар...

Не помню точно, когда это случилось: я машинально нажал кнопку презираемого мною телевизора и оказался в плену чужого обаяния. Показывали итальянский фильм с французскими титрами; чтобы разобрать, о чем речь, пришлось прислушиваться к словам и присматриваться к строчкам внизу экрана. К сожалению, я мог разобрать лишь то, что фильм посвящен Галилею. Но в одном уверился сразу: рассказчик этой истории — большой мастер, и стал с нетерпением ожидать конца, чтобы узнать его имя. Последняя строчка сообщила: Лилиана Кавани.

Из глубины памяти всплыло смутное воспоминание о покоящемся в куче отвергнутых мною сценариев одном, подписанном этим именем. Да, вот он — толще Библии, неряшливо отпечатанный, плохо переведенный на американо-английский, помятый, отсыревший за время пребывания у меня в подвале, в рассыпающейся груде хлама. Обведенные золотом буквы выцвели, но прочесть вполне можно: «Ночной портье» Лилианы Кавани.

Стоя там, в подвале, перед кипой скопившихся рукописей, листая грубые шершавые страницы, я вспомнил, что сразу отказался от этой вещи, поскольку мне отводилась в ней роль очередного выродка, на этот раз в форме офицера СС из фашистского концлагеря. Вспомнил, что пробежал сценарий наспех, «по диагонали». Может быть, настал черед познакомиться с ним повнимательней.

Я перечел сценарий в тот же вечер. Первая треть была великолепна, середина представляла собой какую-то невообразимую мешанину, конец — заурядную мелодраму. Но где-то в сердцевине этой кучи испещренных словами страниц таилась, как орешек в шоколаде, трогательная и совершенно необычная история. И мне она понравилась.

Я позвонил в Рим и поговорил с Бобом Эдвардсом, сопродюсером Висконти на фильме «Смерть в Венеции».

Да, действительно, Кавани поставила «Галилея», и да, она написала сценарий под названием «Ночной портье», который он в свое время предложил мне, но я его отверг.

— Я только что перечитал сценарий. Его нужно здорово чистить.

— Она знает. Она написала его специально для тебя.

— Может быть, приедешь, потолкуем?

— С удовольствием. Лилли сказать?

Я заколебался. Но раз уж сказал «а», говори «б». Видно, я уже влип.

— Да,— ответил я.— Можешь сказать мисс Кавани.

— Отлично. Если хочешь еще что-нибудь о ней разузнать, звони Лукино.

— Висконти?

— Ему самому. Она одна из его любимиц.

Висконти, исчезнувший с моего горизонта после нашей последней встречи в Канне, застопорился на том, что он в одном из писем обозначил как «небольшую вещицу»,— на фильме о Людвиге Баварском. Когда я наконец застал его дома, он откликнулся необычно любезно.

— Послушай, Лукино. Лилиана Кавани...

— Ага! Так что?

— Она прислала мне сценарий. Как, по-твоему, она заслуживает внимания?

— В высшей степени. Ты имеешь в виду «Portiere della Notte»? Обязательно займись им. Это важно тебе самому.

Я еще раз позвонил Эдвардсу и сказал, что если Кавани согласится сократить диалоги, уменьшить число персонажей и свести повествование к одной сюжетной линии — истории двоих, я буду играть в ее фильме. Он ответил, что она уже в курсе дела и вовсю перерабатывает сценарий. Эдвардс обещал мне в ближайшее время привести Кавани для обсуждения «Ночного портье».

Теперь уж не вспомнить в деталях, какой рисовалась мне она в воображении. Поскольку фантазия моя вскормлена литературой, вероятно, как нечто смуглое, напористое, страстное и очень шумное, увешанное множеством золотых браслетов. И конечно, я был далек от того, чтобы вообразить себе застенчивую, хрупкую, светловолосую молодую женщину, которую привел однажды вечером

Эдвардс в сопровождении целой толпы народа, пожелавшего способствовать нашему взаимопониманию. Но никакой помощи не потребовалось. Между нами мгновенно установилась странная внутренняя связь, возникшая из уважения к творчеству друг друга. Мы отселили всю компанию на террасу обговаривать контракты, даты, сметы и гонорары, а сами сели вдвоем в гостиной за бутылкой вина и без общего языка.

И прекрасно поладили, разговаривая на невообразимой смеси английского, итальянского и французского.

Я, правда, чуть не утонул в потоке ее итальянского красноречия и поспешил твердо заявить некоторые принципиальные соображения. Я объявил, что в сценарии слишком много политических рассуждений и что ни в Америке, ни в Англии этого не потерпят, а коли она решила ставить фильм по-английски, надо рассчитывать на прокат в этих странах. Сказал, что под шелухой политической трепотни таится очень простая и трогательная история мужчины и женщины, которые встретились в аду и полюбили друг друга великой любовью там, в грязи и смраде лагеря.

Она лучезарно улыбнулась в ответ и сказала, что с самого начала история так и задумывалась.

Она снимала документальный фильм для телевидения в концлагере, кажется, в Дахау. Из-за плохой погоды пришлось прерваться. Сидя под зонтиком на развалинах лагеря, она увидела элегантно одетую даму, бродившую под проливным дождем с букетом красных роз на месте когда-то стоявших тут бараков, в которых содержались узники. Наконец, она, видимо, нашла, что искала — торчащий из земли угол кирпичного фундамента, стала возле него на колени и положила цветы. Несколько минут она стояла так со склоненной головой под дождем, потом поднялась и пошла прочь. А Кавани провожала ее глазами.

Женское любопытство и режиссерский глаз, остро подмечающий все необычное, толкнули ее вслед за женщиной, которая, думала она, наверное, пришла сюда почтить память родственников, погибших в этом ужасном месте.

Но дело было не в родственниках. Эта женщина не была еврейкой. Она приходит сюда каждый год в день смерти своего возлюбленного. Эсэсовца. Ее заключили сюда еще девушкой за социалистические убеждения; ее отец был видным деятелем социалистического движения. Сохранившийся кусок фундамента — все, что осталось от барака, в котором она содержалась. Много лет назад именно в этот день ее возлюбленный был убит американцами, освобождавшими лагерь. Теперь она живет в Америке, но каждый год приезжает сюда.

Все это было рассказано очень просто и почти бесстрастно. Женщина ушла в дождь, оставив Кавани наедине с историей, которая продолжала томить ее долгие годы.

А что, размышляла она, произошло бы дальше, не будь этот эсэсовец убит? Если бы ему удалось сбежать и скрыться, как многим другим, и потом, годы спустя, в неожиданном месте и в неожиданный момент эти двое встретились бы вновь? Что тогда?

Так родился «Ночной портье».

Но, заметил я, в сценарии девушка — еврейка. В жизни ведь не так. Я уверен, сделав нашу героиню еврейкой, мы оскорбим еврейский народ — даже если допустить, что так могло бы быть в реальности.

— Но такое действительно было! — Кавани уверенно проговорила эти слова, постукивая пальцами по столу. Многие женщины разных национальностей и вероисповеданий странным образом влюблялись в своих тюремщиков. Она обнаружила это — к своему огромному удивлению,— интервьюируя бывших узниц женских лагерей, когда собирала материал для своего документального фильма.

— Вот так дела! — сказал я. Какая уж тут политика, она только испортит эту прелестную в своей простоте историю.

Кавани была молода. Война прошла мимо нее — вместе с семьей она благополучно прожила эти годы в Северной Италии. В их доме всегда стояло на столе масло, ей не пришлось слышать, как падает бомба. Информация об этом страшном времени начала понемногу просачиваться к ней, когда она поступила в университет и война отошла в прошлое. Но новое знание ошеломило ее. И она решила восстановить ушедшее, всецело доверяя только фактам и не пренебрегая ни одним из них.

●

...Героиню должна была играть Шарлотта Рэмплинг. Я познакомился с ней на съемках «Гибели богов», ее работа произвела на меня сильнейшее впечатление, а Висконти заметил, что если бы она пожелала, стала бы первоклассной «звездой». А он слов на ветер не бросал. Я интуитивно чувствовал, что она, как никто, справится с ролью.

Я позвонил Шарлотте в Лондон и все объяснил. Да, ей это интересно. Да, у нее грудной ребенок, но с ним проблем не будет. Через несколько дней она дала согласие сниматься.

Мы приступили к съемкам «Ночного портье» морозным январским днем в бывшем туберкулезном санатории на виа Тусколона, в Риме. Как и все натуральные площадки, это место было выбрано Лилианой абсолютно точно: оно таило в себе атмосферу лагеря смерти, пропитанную ощущением тоски, болезни и отчаяния.

Прохаживаясь или, точнее будет сказать, шествуя между пустых бараков, вдоль темных коридоров, мимо мертвого кустарника запущенного сада, в котором располагался санаторий, в своем

прекрасно сшитом черном с серебром мундире, в высокой фуражке с эмблемой — мертвой головой,— постукивая по голенищу плеткой с серебряной ручкой, я чувствовал себя вовсе не актером, играющим роль. Я был этим человеком. Внушающим страх, обладающим властью, отдающим приказы. Его внутренние борения стали содержанием моей собственной души; и мне гораздо легче было перевоплотиться в него, чем стать беднягой Ашенбахом, хотя сама роль оказалась ничуть не менее изнурительной и опустошающей душевные силы.

Форма производила особый эффект на обитателей «лагеря», которых за умеренную плату играли члены актерского профсоюза, отобранные по принципу худобы, дряблости, возраста и впечатления угасания. Когда я проходил мимо, они нервно торопились куда-нибудь скрыться. И чем быстрее они разбегались, тем выше подымал я голову, тем тверже становились мои шаги. Эсэсовская форма как нельзя лучше справлялась с ролью, которая ей отводилась: внушать ужас.

Я помню, каким маленьким, тщедушным и незначительным выглядел мертвый Гиммлер на выщербленном паркете бюргерского дома в Люнебурге в 1945 году: ступни, втиснутые в разбитые армейские ботинки, небрежно брошенное одеяло, едва прикрывающее живот и грудь, волосатые ноги, торчащие из-под покрывала (на нем даже не было носков) и вывалившийся изо рта, как у дохлой собаки, язык.

Без своей великолепной формы, которая внушала такой ужас множеству людей, он был в то утро мертвой собакой. И в его смертоносных решениях мундир играл немалую роль; кучке итальянских статистов это было очень хорошо известно. Они вынесли оккупацию, они видели эту форму у себя на улицах. Забыть ее было нелегко.

Спустя две недели, проведенных на натурных съемках в санатории, мы на время перебрались в благословенную «Чинечитту», а потом опять вернулись в мир суровый и жестокий. На этот раз нам предстояло снимать в пустом доме, предназначенном на слом.

Через день-другой после пребывания в этом строении я решил, что снос его ни у кого не вызовет сожаления. В нем действовал только один туалет, горячей воды не было. Стужа стояла арктическая, сырость проникала всюду. В качестве гримерной мне предоставили огромную пустую комнату, обои в которой висели клочьями, а стены из-за протекающей трубы были поражены грибком. Обставлена она была с предельной скудостью — стул, стол и электрокамин. Шарлотта с грудным ребенком поместилась в комнате по соседству. Корзинка с малышкой стояла прямо на полу.

Такой вот «звездный» быт.

Но, несмотря ни на что, мы были счастливы. Все без исключения. Какое бы гнетущее впечатление ни производил сам материал «Ночного портье», работа над ним сопровождалась атмосферой радужных надежд и сокровенного волнения. Нечто волшебное и необычное рождалось на наших глазах, и мы были сопричастны этому чуду. Это чувство способно вознаградить за все тяготы, а его уникальность не позволяет возгордиться. Слишком оно нечасто возникает.

Увы, исподволь дело приобретало дурной оборот. У нас кончались деньги. Впрочем, этот сюжет настойчиво повторялся в моей киношной жизни.

— Деньги! — воскликнула Шарлотта.— Господи, да на те деньги, что платят здесь мне, мышонка не прокормить. Как можно при таких расходах выйти из бюджета!

Лилли казалась удрученной меньше остальных и по-прежнему перемежала велеречивые итальянские монологи мягкой улыбкой.

— Она говорит,— переводили нам,— что не следует терять веру, нужно сохранить твердость, мы будем неустанно бороться...

— Что она, на баррикадах, что ли?.. — буркнул я.— Надо думать, как закончить фильм без денег.

— Лилли говорит, что когда она смонтирует материал, он произведет такое впечатление, что кто-нибудь обязательно даст нам денег...

Итак, я возвратился домой во Францию, а Шарлотта потащила корзинку с ребенком в Лондон. Ничего другого не оставалось.

Но прошел месяц, и в апреле мы вновь собрались вместе в Вене. Мы терпеливо ждали — и дождались. Неизвестно откуда появились деньги, как и предвещала Лилли,— немного, даже очень мало, но их хватило. Правда, с трудом. Бюджет был таким напряженным, что для эпизода в оперном театре мы смогли нанять лишь горстку статистов. И Лилли, тщательно выбирая углы съемки, усадив в зал всю незанятую на площадке часть группы, включая пресс-агента, парикмахера и просто случайно забредшего посетителя, создала атмосферу аншлага.

Прогулки по Вене, пережившей поражение австрийских нацистов, в моем черном эсэсовском мундире совсем не походили на римские. В этом городе такая выходка расценивалась бы как провокация, поэтому я прятал мундир под пальто, а фуражку держал в коробке. Съемки велись прямо на улицах, так что имело смысл вести себя тактично и не высовываться.

Ночь, которой я особенно страшился, отодвигалась на самый последний день съемок. Эпизод предполагали снимать в восточном секторе, в пролетарском квартале, знаменитом своей суровой простотой и зданием Карл Маркс-хоф, куда приезжали люди со всего света, чтобы полюбоваться образцом дерзости архитектурной мысли.

Это, словом, был оплот коммунистов, как меня многозначительно предупредили, район, населенный бескомпромиссными людьми, которые, не задумываясь, разорвали бы меня на куски, если бы увидели свастику, не говоря уже о мундире СС. Это предупреждение вселило в меня тревогу, и, пока эпизод готовился, я сидел, плотно завернувшись в плащ, в баре на углу.

Заранее было продумано, как тайком провести меня сквозь толпу зевак, собравшихся поглазеть на съемки, в квартиру на четвертом этаже, откуда мы с Шарлоттой должны были выйти. Все предосторожности были разработаны с той целью, чтобы оставить меня беззащитным в толпе лишь на несколько секунд.

С наступлением вечера толпа, привлеченная ярким светом дуговых ламп, заливавших мрачный фасад дома, становилась все гуще, в ней сновали шумные дети, хватающие руками оборудование, танцующие в лучах прожектора. Это напоминало цирковое представление, а я, укрывшись в баре на углу, чувствовал себя клоуном, раздетым донага на потеху публики.

За мной пришел вежливый и слегка обеспокоенный ассистент австриец, и мы заторопились сквозь толпу к дому. Я был полностью экипирован. Даже фуражка была надета, но ни ее, ни сапог не было видно под плащом, так что я без затруднений пробрался по лестнице в квартиру на четвертый этаж, где старушка с седым пучком волос на голове радостно впустила нас потому, что за использование ее апартаментов в течение нескольких минут получила приличную сумму, и потому, что само событие приятно разнообразило ее жизнь, которую скрашивал только телевизор.

Мне была предложена чашка кофе из металлического кофейника, сверкавшего на ее безупречной чистоты плите.

Ассистент следил с балкона за сигналом, который нам должны были подать. Шарлотта ждала на лестнице. Я стоял, придерживая полы плаща, а старушка все повторяла, что погода очень «kalt»[9]. И тут дали сигнал.

Я сбросил плащ, поправил фуражку и ремень, взял свой хлыст — и старушка издала громкий вопль, застыв с кофейником в одной руке и прижав другую к щеке. Ее водянистые глаза расширились и побелели.

В них отразился не ужас. Радостное удивление.

Она проворно поставила кофейник на место, вытерла руки о передник и, подойдя быстрым шагом, обратилась по-немецки уже не к переводчику-австрийцу, а прямо ко мне. И похлопала меня по плечу.

Ассистент остолбенел. «Надо идти, они готовы, но дама просит разрешения пожать вам руку. Она говорит, что это,— он легким движением пальца указал на мундир,— напоминает ей «доброе старое время».

Я кивнул и пожал ей руку. Что мне оставалось?

Послышался сигнал: «Мотор!» Я вышел из квартиры, старушка все кивала и улыбалась, тихонько хлопая в ладоши.

— Камера!

Когда мы с Шарлоттой очутились под слепящим светом в дверях дома, наступила внезапная и какая-то неестественная тишина. Я стоял во всей красе своих сверкающих регалий. Из тысяч глоток вырвался возглас изумления.

Сердце мое предательски екнуло. Я взял Шарлотту под руку и начал «играть» — искать ключи от автомобиля. Я знал, что в толпе рассеяны люди, которые в случае необходимости должны прийти нам на помощь. Многоголосый крик замер, и повисла напряженная тишина. Я провел Шарлотту через улицу, усадил ее в машину. Кто-то зааплодировал. Его не поддержали. А потом аплодисменты раздались сразу в нескольких местах, зазвучали громче, стали выкликаться слова одобрения, и я услышал чей-то возглас: «Sieg Heil!» Его подхватили.

«Sieg Heil!» — и над толпой прокатился взрыв смеха и оваций.

Мы сели в машину и уехали в темноту, прочь от света режущих глаза ламп. Толпа бесновалась и гоготала, аплодировала. Огни за спиной погасли. Смех и возгласы продолжались. «Sieg Heil!» звенело у меня в ушах.

— Какие-нибудь пьянчуги,— сказала Шарлотта.

— Не думаю.

— Не надо придавать этому значение. Неужели ты веришь, что они всерьез! Они просто забавлялись. Получили удовольствие.

Увы, удовольствие им доставила не игра — мундир.

●

С готовой копией «Ночного портье» Боб Эдвардс вылетел в Калифорнию, как в свое время это делал Висконти, в качестве своего рода коммивояжера, предлагающего образец товара. В достоинствах его он был убежден, да и те немногочисленные зрители, которым удалось увидеть фильм на неофициальных просмотрах, неизменно приходили в восторг, так что у Эдвардса были все основания надеяться, что он заключит приемлемую сделку. Но он ошибался.

Реакцией руководства крупных студий было тупое недоумение. Аргументируя «обидчивостью» евреев, оскорбление религиозных чувств которых они усматривали в картине (чего там на дух не было, как и самих евреев), и «непристойностью», «Уорнер бразерс» нашли ее к тому же «скучной и неинтересной».

Я наивно полагал, что как раз «непристойность» их и может привлечь, потому что она, как правило, приносит деньги, но против «непонятности» все аргументы были бессильны.

[9] Холодная (нем.).

Конечно, весь антифашистский запал Лилли остался за порогом их понимания, и они вцепились в любовную историю, найдя ее немыслимой, а сам факт, что женщина может влюбиться в своего тюремщика,— невероятным.

Новый год принес луч надежды: если калифорнийцы фильм невзлюбили, то французам он понравился, а главное, они разобрались не только в любовной интриге, но и в замысле. Запахло возможностью начать прокат с Франции.

Французы, как и итальянцы, пережили сложный и унизительный период оккупации, и им хорошо было известно, какие странные и запутанные отношения могут возникнуть между пленником и завоевателем. Они знали это по собственному опыту.

Однажды у меня раздался звонок из Лос-Анджелеса. Звонила Дина, старый надежный друг, сценаристка.

— С Новым годом! Я видела ваш фильм. Балдеж!

— Что значит «балдеж»?

— Ну, сильно сделано. А я не знала, что ты не брезгуешь мягкой порнушкой!

— Порнушкой? Дина, побойся бога! Мы, кажется, оскорбили большие студии в лучших чувствах...

— С ними ни в коем случае нельзя связываться, у них одна песня: антиеврейский фильм, полный мрак...

— Да что в нем антиеврейского? У нас нет ни одного кадра, в котором бы упоминались или появлялись евреи. Это антифашистский фильм и больше антиникакой.

— Но это с вашей точки зрения. А в Лос-Анджелесе считается, что гибнуть в концлагерях — прерогатива евреев. Так уж утвердилось. И у нас не принято смешивать антифашистские послания с сексом и прочими штучками, с любовной дребеденью. Тем более в лагере!

— Кстати, мы заключили контракт с французами.

— Ах, эти французы! Из-за секса, конечно. Amour.

— Секс тут ни при чем. Они знают, что такое оккупация.

— Слушай, я вообще-то звоню поздравить тебя с Новым годом! Фильм меня потряс, и мне жаль, что вам не удалось его пристроить. Даже мягкая порнушка не помогла.

— Да нет там никакой порнографии! Это зависит от воображения зрителя, Дина.

— Ясно, зависит. А вы его хорошенько провоцируете...

Я в отчаянии мерял шагами комнату. Порнография? Секс и мелодрама? Неужели я выжил из ума, что ничего этого не замечаю? Слишком долго не снимался, поезд ушел... Или я переусердствовал с сокращениями в тексте? И кого мы могли оскорбить? Вопросы сыпались мне на голову один за другим.

Боб вернулся из Калифорнии усталый и удрученный. Я позвонил ему в Рим и предложил рискованный план. Надо устроить в Лондоне показ для четырех-пяти избранных критиков, наиболее авторитетных, возложив на них задачу вынести нам вердикт.

Александр Уокер, побывав на нашем тайном просмотре, прислал двухстраничную разгромную рецензию, обвиняя фильм в дурновкусии. Зато Дилис Пауэлл хвалила и фильм, и актеров, Маргарет Хинсман сравнивала Шарлотту с Гретой Гарбо, а Феликс Бейкер провозгласил картину «классической, какую редко увидишь».

Мнение английских критиков вызвало неожиданные последствия. Американцы затребовали фильм на повторный просмотр. Французы поспешили с выпуском его на экраны, и премьера для публики состоялась, несмотря на то, что именно в этот день скончался президент Жорж Помпиду.

Но скоро нас настиг очередной удар. В разгар парижского триумфа цензура запретила фильм для показа в Италии. Лилли ринулась в бой. Это было ее дело, ее страна, и тут я не мог быть ей полезен. В конце концов она победила, вызвав грандиозный скандал в прессе, который сослужил ей хорошую службу; кстати подоспела и поддержка женщин-феминисток, благодаря которой она прорвалась к славе. Фильм получил право премьеры сразу во всех крупных итальянских городах и снискал единодушный успех у критики и публики.

А на следующий же день все копии фильма были конфискованы полицией.

Все началось сначала.

Даже сорокавосьмичасовая забастовка, поддержанная всей итальянской киноиндустрией, не поколебала департамент полиции в его решении снять фильм с проката за оскорбление нравственности.

И тут я про себя решил, что с меня хватит. Черт с ним, с кино. Надоело воевать. Надо найти другой способ зарабатывать себе на жизнь. Актерская работа сама по себе никаких проблем не представляла, она приносила только радость. Но вся эта суета да маета ничего общего с профессией не имела. Это было политиканство, а я всегда питал к нему отвращение.

А вечером позвонила из Милана Шарлотта и сообщила, что против нее, Лилли и меня миланским судом возбуждено дело. По обвинению в оскорблении нравственности.

— Да чем же, скажи на милость, оскорбили мы нравственность,— воскликнул я.— Ни одной пуговицы не расстегнули, шнурка не развязали.

— Очевидно, тем, что мы сделали, не развязывая шнурков. Бог знает чем. Я-то откуда знаю!

— Чушь собачья! Мы не сделали ничего аморального! Я бы еще мог понять, если бы Лилли заставила нас кувыркаться на двуспальной кровати или инсценировала то, что запечатлено на архивной фотографии, где людей вешают под аккомпанемент оркестра, исполняющего увертюру к «Волшебной флейте». Но мы ведь даже отдаленно ничего похожего не сняли! Надо же различать определения

морали и произведения искусства. Давайте вспомним Джойса, Лоуренса, Эпштейна, сотни других...

— Этим уж ты займись, дорогой,— ответила Шарлотта.— Я вечером уезжаю из Милана. Лилли собирается на фестиваль в Канн, а Боб опять в Америке. Тебе же лучше оставаться дома, не высовывайся.

Ее совет показался мне разумным. Но Лилли опять кинулась в самую гущу боя и опять вышла с победой. Результат был таков: верховный суд в Милане, самый авторитетный в стране, провозгласил: «Ночной портье» — это произведение искусства, и никто и ни при каких обстоятельствах не имеет права накладывать на него запрет. Мы почувствовали себя в безопасности.

И все же чувству полного облегчения мешала горечь ощущения оттого, что нам пришлось столкнуться с такой непроходимой глупостью. Запреты и аресты фильма заставили нас сделать огорчительный вывод: политика в очередной раз переиграла искусство. Фильм нес в себе недвусмысленный антифашистский заряд, и как раз это, а не выдуманный аморализм разожгло страсти.

Фурор, который мы произвели в Европе, судебное дело об оскорблении нравственности, широкая реклама, вмешательство полиции и прочий шум стали известны на противоположном берегу Атлантики. Руководство больших студий, все еще с опаской относясь к фильму, вместе с тем чуяло в нем хорошенькую наживу. Страх потерять на этом деле голову пока что пересиливал. В Голливуде головы слетают чаще, чем это случалось во времена Французской революции. И пока они судили да рядили, фильм прямо у них из-под носа был продан джентльмену по имени Джо Левин, который набил руку на проталкивании «трудных» картин.

Время от времени мы с ним встречались по ра_ным поводам то в Лондоне, то в Нью-Йорке, и каждый раз, припоминая меня, Левин обещал сделать из меня «звезду» мирового класса. Но так никогда и не удосужился исполнить свое обещание. Еще он любил потешать публику трюками с долларовыми купюрами — в молодые годы Джо Левин подвизался в качестве фокусника. Он представлялся мне идеальной фигурой, которая обеспечит прокат «Ночного портье» в Штатах. Он был известен своими широкими рекламными кампаниями и мог бы продать аравийский песок бедуину...

Лилли и Шарлотта торжественно выдетели в Нью-Йорк ему на помощь. Меня не взяли, потому что он наверняка опять забыл мое лицо. А я был счастлив остаться дома, вдали от всех забот. В конце концов я уже сделал все от меня зависящее, чтобы пробить дорогу картине.

Пресса развязала против фильма ожесточенную кампанию, которую возглавила ядовитая Полин Кейл, превзошедшая на этот раз самое себя. Яростный напор рецензии в «Нью-Йорк таймс», случись ему материлизоваться, разнес бы в куски Эмпайр Стейт Билдинг.

Но публика волной хлынула в кинотеатры. Боб, почувствовавший себя на вершине счастья, слал мне телеграмму за телеграммой, извещая о том, какие рекорды мы побиваем практически ежедневно.

Шарлотта и Лилли, хотя и уставшие бороться, не теряли энтузиазма. Шарлотта стушевалась только тогда, когда обнаружила, что на всех пресс-конференциях, куда ее приглашали, присутствовали в основном репортеры и фотокорреспонденты журналов для мужчин. После двух дней унижений она потихоньку скрылась с горизонта, и больше ее не видели. Лилли, обессиленная, измученная, чувствовавшая себя чужой в чужом городе, не вызвала интереса у интервьюеров и тоже улетела. Потеряв обеих дам, мистер Левин сразу вспомнил мое лицо и потребовал, чтобы я явился заткнуть брешь.

...Обед на презентации устроили в каком-то дурацком стиле. Столы накрыли черной виниловой пленкой, на стулья навесили цепи, зажгли свечи, разложили спички в обертке из искусственной кожи с изображением сапог и хлыстов. Натуральная садо-мазохистская оргия.

Боже милостивый...

Так или иначе, усилия, которые мы предпринимали, чтобы довести «Ночного портье» до зрителя через судебные препоны и полицейские запреты, оправдались. Фильм возвел Шарлотту в ранг мировой «звезды», подтвердил славу Лилли как режиссера большой силы и своеобразного дарования. Теперь уже никто не назовет фильм порнухой, но, как мы и надеялись, он бесспорно относится к числу крупнейших произведений искусства и до сих пор не сходит с экрана.

Не включи я по чистой случайности телевизор, когда показывали «Галилея», не спустись в подвал порыться в пыльных сценариях, не наберись Лилли терпения и мужества, откажись Шарлотта сниматься и... Сколько случайностей! Но жизнь ими и созидается. И, думаю, именно это придает ей очарование.

Перевод с английского Н. Цыркун

В материале использованы фрагменты из книг Дирка Богарда «Вверх и вниз» («Snakes And Ladders», 1978) и «Человек правил» («An Orderly Man», 1983)

«Не только зажигательная формула, положенная в основу фильма,— секс+нацизм, но и его таинственная эротическая пульсация, непостижимость обращения палача в жертву — вот что влечет зрителя...» **Джонатан Розенбаум,** *«Мансли филм буллетин», 1974.*

«В 70-е годы в кинематографической прессе прошли дискуссии по поводу картин «Лакомб Люсьен» французского режиссера Луи Малля и «Ночной портье» итальянского режиссера Лилианы Кавани; в этих фильмах делался далеко идущий вывод — природа фашизма, оказывается, заключена в самой личности человека: он готов либо творить насилие, либо подчиняться насилию. В лентах такого рода, а их вышло немало, фашизм из категории политической и социальной превращался в некий садо-мазохистский комплекс, якобы присущий каждому человеку, но проявляющийся в зависимости от обстоятельств». **Владимир Баскаков,** *«Искусство кино», 1983.*

Приведенные нами цитаты так по-разному рекомендуют зрителю фильм Лилианы Кавани «Ночной портье», о съемках которого вы только что прочитали — надеемся, с интересом — в воспоминаниях Дирка Богарда. Сделанная в 1974 году, картина эта сразу же стала одним из самых спорных, самых сенсационных кинематографических и даже политических событий середины 70-х годов. Наша кинокритика дружно пригвоздила фильм к позорному столбу, увидев в нем и порнографию, и апологию фашизма. Многолетняя слава «Ночного портье» доказывает, что сегодня пришло время трезвых суждений.

Зарубежный отдел «ИК»

Режиссер фильма «Ночной портье» Лилиана Кавани и Дирк Богард после пресс-конференции в Лондоне. 1974.

Вот почему
в шестом номере «Искусства кино»
мы печатаем сценарий этой незаурядной ленты.

«Ночной портье»

«Пресс-бюро «ИК»

На обложке журнала «Синеаст» (Vol. XVII, № 4, 1990) указано, что сфера его интересов — «искусство и политика кино». Это достаточно точное определение направленности издания. Основное внимание уделяется здесь не столько оперативным новостям, сколько более углубленному анализу кинематографических проблем. Однако свое место занимает, разумеется, и информация о наиболее значительных фильмах, вышедших на экраны в последнее время. Нередко обращается журнал и к более или менее старым лентам, выделяя в них какие-то новые аспекты. Например, можно ли назвать фильм Фрэнсиса Форда Копполы «От всего сердца» крестным отцом постмодернизма середины 80-х годов? Может быть, и рискованно утверждать, что поп-артовский романтизм и отточенный формализм «Подлинных историй», фильма «Черт-те что» или «Синего бархата» имеют те же корни, что и утопический фильм Копполы 1982 года? Мнения расходятся. И тем не менее критики сейчас задним числом называют этот полуудачный фильм «автомобилем, далеко обогнавшим свое время». Герои картины — это мы с вами, люди, которым подарили несколько мгновений на киносъемочной площадке, где может происходить все что угодно. Коппола разрушает реальность. По его мнению, пока находишься в кинозале, нужно забыть про недоверчивость. Если и можно сказать, что этот мюзикл Копполы оказался слишком дорогой «игрушкой» (он стоил около 26 миллионов долларов), то он, по крайней мере, напомнил всем, что потенциал Голливуда как фабрики грез не до конца исчерпан.

●

Если дискуссия о том или ином фильме переходит из чисто кинематографических изданий на страницы общественно-политической прессы, на то должны быть причины.

Изабель Аджани на обложке журнала

В Америке так произошло, в частности, с двумя картинами — «Делай так, как надо» («Do The Right Thing») Спайка Ли и документальной лентой Майкла Мура «Роджер и я» («Roger And Me»).

Практически каждая работа чернокожего режиссера Спайка Ли порождала дискуссии, вызывая недовольство либо Голливуда, либо какой-то части американцев африканского происхождения. Отражая собственный взгляд режиссера на условия жизни негров в Америке, его картины приоткрывают массовому зрителю некоторые тайны существования современной афро-американской общины.

Спайк Ли изучал кинематографию в Нью-Йоркском университете. Уже в первом короткометражном фильме проявились черты, ставшие впоследствии специфическими особенностями его творчества — разработка широкого спектра характеров, легко узнаваемых афро-американским зрителем, и удивительная способность рекламировать свою работу, минуя традиционные каналы. Так, например, нью-йоркская премьера его первого полнометражного художественного фильма «Ей это нужно позарез» («She's Gotta Have It») сопровождалась продажей всевозможных маек, плакатов, буклетов. В картине прослеживаются сексуальные похождения Нолы Дарлинг, незамужней хорошо воспитанной женщины, графика по профессии. Этот персонаж разбивает традиционный экранный стереотип негритянки — опустившейся продаж-

ной женщины или, напротив, заботливой мамаши.

В своей последней работе «Делай так, как надо» Спайк Ли снова опрокидывает установившиеся табу на изображение негативных сторон жизни негритянских кварталов. Он смело показывает пороки черной общины — безответственность мужчин, жестокое воспитание детей, бездеятельность, пустоту жизни.

Мысль снять такой фильм возникла у Ли после целой серии расовых беспорядков в Нью-Йорке, особенно случая на Ховард-бич, где разъяренная толпа белых убила одного негра и тяжело ранила другого. Спайк Ли показывает, как обычные малозначительные события (белый наступил негру на ботинок, слишком громко завели радио) в совокупности могут привести к взрыву скрыто тлеющей в недрах общества враждебности. Фильм вновь привлек внимание американцев к тому, сколь глубокие корни пустил в обществе расизм.

Спайк Ли создает острейшие ситуации, но не предлагает выхода из них. Зрителям самим предоставляется возможность выносить приговор и решать, что нужно сделать, да и нужно ли вообще. Прелесть этого фильма как раз в том, что нет уверенности, кто же сделал «так, как надо». Можно ли считать учиненный неграми разгром пиццерии белого владельца разумной реакцией на неразумные обстоятельства? Вопрос не столько в виновности или невиновности отдельных лиц, сколько в структуре власти, в негласной организации всей жизни, которая стала невыносимой.

Самим названием фильм призывает решить, что же следует предпринять. Два полюса политической активности символизируют многократно возникающие на экране портреты Мартина Лютера Кинга и Мальколма Х. Если весь мир — это ян и инь, мужское и женское начало, Мальколм и Мартин, тогда женщины, безусловно, воплощают ненасилие. Впрочем, действующие лица (и не только женщины) у Ли не столько живые люди, сколько типажи. Некоторая условность вообще присуща этой ленте. Те, кто сетует, что фильм нереалистичен, что в нем не затрагиваются такие больные вопросы, как наркомания, безработица — правы. Но узость темы, ограниченность времени (один день) и места (один квартал) действия — часть театральной условности.

●

По-другому подошел к расовой проблеме Эдвард Цвик, режиссер фильма «Слава» («Glory»), повествующего об истории 54-го массачусетского пехотного полка негров-волонтеров, которыми командовал аболиционист Роберт Гулд Шо. Цвик показывает, сколь нелегкой была жизнь этих «крестоносцев» эпохи Гражданской войны, боровшихся за мечту, осуществления которой они дождутся еще не скоро. Здесь и унижения, и несправедливость, и отказ квартирмейстеров выдавать оружие и снаряжение, и нищенская оплата (солдаты предпочитают отказаться от денег, чем сносить такое оскорбление), и неприкрытое презрение якобы товарищей по оружию. Однако противопоставление белых офицеров и черных рядовых вызвано здесь не расовыми причинами, а военными традициями, и поэтому редкие моменты их единения производят глубокое впечатление.

В русле апокалиптических фильмов о вьетнамской войне название «Слава» могло бы восприниматься лишь иронически, как еще один комментарий на тему пресловутой лжи о долге, чести, родине. В контексте же гражданской войны эти понятия кажутся более искренними, подлинными. Цвик и автор сценария Кевин Джарр стремились показать ту сторону войны, которая действительно достойна уважения.

Для Голливуда гражданская война всегда была поводом воспеть Юг. Потерпев поражение на поле боя, конфедераты завоевали себе прочное место в американской мифологии как романтические — с неизменными саблями и магнолиями — рыцари благородно проигранного дела.

Цвика и Джарра же интересует «северный» генерал Шо, роль которого замечательно играет Мэтью Бродерик. Бродерик показывает эволюцию своего героя от молодого идеалиста до закаленного в сражениях ветерана, превращающегося в конце концов в обреченного героя, который сам подписывает себе смертный приговор. Шо предстает здесь как продукт его же собственного воображения, как действующее лицо на сцене истории, слишком хорошо

Спайк Ли в фильме «Делай так, как надо»

знающее, что ждет его в последнем акте пьесы. В минуту затишья перед обреченной на неудачу атакой на Форт-Вагнер он смотрит на океан, на чаек и отпускает лошадь бегать по берегу. Трагическая фигура, он выбирает то, что уготовано судьбой.

●

Другой биографический фильм «Ромеро» («Romero») австралийского режиссера Джона Дуигана — о трех последних годах жизни сальвадорского католического архиепископа Оскара Ромеро, которого застрелили во время мессы. В фильме пуля настигает этого современного святого, когда причастие подходит к кульминации. Тело человека и чаша на миг застывают и лишь потом медленно падают на пол: кровь Ромеро смешивается с красным вином — символической кровью Христа. И это не единственная параллель между жизнью Христа и архиепископа, легко угадываемая в картине, где Ромеро намеренно обожествляется, ради чего авторам порой приходится отступать от реальных фактов. В ключевой сцене брошенный в тюрьму Ромеро страдает, слыша крики подвергаемых пыткам заключенных, в то время как реального Ромеро никогда в тюрьму не сажали. В другой сцене Ромеро попадает под пулеметный огонь, когда пытается взять облатки в церкви, захваченной солдатами. На самом деле он поручил это задание одному из служителей.

●

Наверное, это не вызывает сомнений, что автор художественного фильма имеет право на вольную трактовку некоторых исторических событий. Но вот в какой мере обладает этим правом кинодокументалист? Этот вопрос и стал одним из основных в жаркой дискуссии, разгоревшейся по поводу работы Майкла Мура «Роджер и я». Критики будто впервые узнали, что документальный фильм — это не всегда стопроцентно объективная и беспристрастная журналистика. Будто ни один документалист в истории не позволял себе вольного обращения с хронологией событий или — о ужас! — не имел собственной точки зрения. Ведь не случайно фильм называется «Роджер и я». Дело в том, что Мур никогда не собирался делать обычный документальный фильм. «Мне хотелось рассказать так, чтобы в документальном повествовании проигрывался сюжет»,— говорит Мур.

Не забывая о таком непростом моральном вопросе, как допустимость использования проблемы безработицы для создания комедийных ситуаций, нужно отметить, что «Роджер и я», безусловно, остроумный, невероятно смешной фильм; сделанный в традициях черного юмора портрет рейгановской Америки. Гротескные выходки богачей перемежаются здесь с описаниями отчаянного положения безработных, чтобы создать иллюстрацию разрыва между богатством и бедностью. Картина демонстрирует, что «американская мечта» стала все более и более неосуществима. Однако фильм мог бы стать более острым, если бы в центре внимания чуть чаще оказывался Роджер (Роджер Смит, председатель «Дженерал моторз») и чуть реже «я».

Никакого спора вокруг фильма не возникло бы, если бы судьба его была такой же, как и остальных документальных фильмов. Но стоило ему найти свою аудиторию, как все и началось. Одни — такие, как, например, сама компания «Дженерал моторз», против которой и направлен фильм,— пытались всячески помешать его прокату, устраивали антирекламные кампании, рассылая копии отрицательных отзывов на фильм. Другие высказывали беспокойство, что раз «Дженерал моторз» показана в столь неприглядном свете, все теперь бросятся покупать «тойоты». Третьи же писали письма, требуя присуждения фильму «Оскара».

Подобное письмо, подписанное большой группой документалистов, многие из которых в разное время стали лауреатами или выдвигались на премию Американской академии, опубликовано и в этом номере «Синеаста». «Мы потрясены и возмущены тем, что «Роджер и я» не был выдвинут кандидатом на премию Американской академии. Почему проигнорировали фильм, за который уже проголосовали зрители?» По мнению авторов письма, этот фильм, одновременно и развлекательный, и остросоциальный, мог бы способствовать прогрессу кинодокументалистики. Майкл Мур обещал пожертвовать часть своих доходов на создание фонда помощи кинематографистам, работающим над социальными вопросами, сходными с теми, что затрагиваются в его фильме — бездомные, безработица, расизм, голод.

●

С социально-политической стороны раскрывается читателю журнала даже, казалось бы, столь далекая от политики фигура, как Долли Партон, кинозвезда, певица, бизнесмен, а теперь еще, как сообщается, и владелица той самой радиостанции, где она дебютировала в возрасте 9 лет, записав две песни. В ответ на вопрос «что такое Долливуд?» — Долли Партон говорит: «Я очень горжусь этим парком... Годами этот невероятно красивый район был нищим. Сейчас в нашем парке два миллиона посетителей ежегодно». Парк работает с мая по октябрь и приносит неплохие доходы. Но все сборы от концертов в Долливуде идут в фонд Долливуда. Цель фонда — помочь местным детям получить среднее образование. «Мой отец никогда не ходил в школу, ни читать, ни писать не умел, но великолепно смотрел за всеми своими двенадцатью ребятишками... Я стала первым человеком в семье, окончившим школу». В Долливуде сейчас работают многие родственники Долли Партон, это ее способ отблагодарить их за то, что когда-то они помогли ей получить образование.

Что касается кино, то боль-

ше всего Партон гордится своей ролью в «Стальных магнолиях» («Steel Magnolias»)[1]. Ее героиня такова, какой, по словам Долли Партон, она сама могла бы быть, если б никогда не покидала дом. Как и Долли, ее героиня обожает косметику, маникюр, прически. При помощи смеха и шуток она должна поддерживать мир и спокойствие, а уж этому Долли научилась. Если попадается хорошая роль, Долли не прочь сняться в кино, только «на это уходит та-а-ак много

Долли Партон

времени», что она предпочитает телевидение.

●

«Синеаст» не замыкается лишь на американском кино. Журнал обсуждает, например, такие вопросы, как новая роль Изабель Аджани или значение «полочных» фильмов ГДР 1965—1966 годов, получивших прозвище «кроличьих» (по названию картины Курта Метцига «Кролик — это я», которая подвергалась резкой критике на XI пленуме ЦК СЕПГ в 1965 году.)

В отличие от горьких и мрачных картин о сталинском прошлом «кроличьи» фильмы полны оптимизма. Как отмечал режиссер Гюнтер Штанке, в намерение их создателей входило исправить социализм, а не искоренить его: «Если бы нам тогда удалось его исправить, от него бы не отказывались сейчас». Фильмы, по мнению обозревателей «Синеаста», во многом созвучны работам Росселлини, Де Сика, Феллини, Трюффо, Вайды. Ощущается в них и чешское влияние, выразившееся, например, в росте интереса к Кафке и в утверждении, что отчужденность может быть свойственна в равной степени и социализму. В 90-е годы именно эти фильмы, имеющие глубокие связи с западногерманской и европейской культурными традициями, могут внести заметный вклад в кино единой Германии.

●

«Моя мать немка, отец — тоже не француз. Мой родной язык — немецкий. С Францией меня ничто не связывает»,— заявила Изабель Аджани репортерам. Вторым ее именем оказалось Ясмин, от арабского Ясмина, а своему сыну Барнабе она дала второе имя Саид в честь алжирского прапрадеда. Французы вдруг узнали, что одна из их любимых «классических» актрис — иностранка. Реакция не заставила себя долго ждать. В 1986 году поползли слухи, что Аджани больна СПИДом. Все в ее жизни теперь интерпретировалось под этим углом зрения: визиты к подруге в больницу превратились в тайное лечение, поездки в США к Уоррену Битти трасформировались в отчаянные поиски чудодейственного лекарства. Кульминация наступила в январе 1987 года, когда средства массовой информации объявили, что Аджани скончалась в марсельской больнице. Репортеры бросились на поиски ее тела, которое якобы перевозили из города в город (примечательно, что все эти города расположены на юге Франции, где силен антииммигрантский национальный фронт). Через три недели Аджани пришлось специально выступить по телевидению, чтобы положить конец слухам.

За два месяца до выхода на экран «Камиллы Клодель»[2] Аджани отправилась в первое путешествие на родину отца. Поводом послужили студенческие волнения в Алжире, вызвавшие кровавые репрессии правительства, которые унесли сотни, если не тысячи, жизней. Кое-кто пытался представить ее поездку как чисто рекламную, вызванную желанием создать себе имидж поборника прав человека как раз перед выходом фильма.

Сама по себе трагическая история Камиллы Клодель, великолепного скульптора, любовницы, соратницы и ученицы Огюста Родена, вечно вызывала общественные страсти, и не случайно Аджани почти полностью идентифицирует себя с судьбой художницы.

Обозреватели «Синеаста» отметили, что Аджани играет в фильме, полагаясь на спонтанные эмоции, и в результате порой теряется связь между поступками Камиллы и вызвавшими их причинами. В образе Камиллы не чувствуется эволюции. Ни Камилла, ни Роден (которому 44 года в начале фильма и 60 лет в конце) не стареют физически. Аджани постоянно выглядит лет на 25. Сдержанная игра Депардье в роли Родена, которого и актер, и режиссер решили изобразить человеком, видимо, теряющим творческую и эмоциональную живость, заставляет нас недоумевать, чем же этот человек смог очаровать Камиллу Клодель. В интерпретации Аджани страсть Камиллы к искусству кажется столь же необъяснимой, как и ее страсть к стареющему Родену. Тем не менее за эту роль Аджани была признана лучшей актрисой года во Франции. Вместо традиционной благодарственной речи Аджани прочитала заявление о важности права художника на собственное мнение, сообщив в заключение, что текст взят из «Сатанинских стихов» Салмана Рушди.

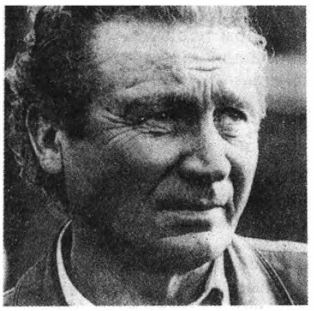
М. Теракопян

[1] См. о фильме также: «Искусство кино», 1990, № 9.

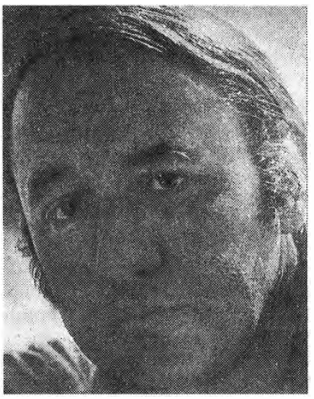
[2] См. о фильме в «Украденных письмах» Жерара Депардье («Искусство кино», 1990, № 7).

Досье «ИК»

ФРАНК БАЙЕР, РЕЖИССЕР (ГЕРМАНИЯ)



Родился 26 мая 1932 года в Нобице. Занимался театром. В 1952—1957 годы учился в Пражской киношколе ФАМУ. С 1956 года — режиссер. Лауреат Национальных премий ГДР (1963, 1975) в области кино и за театральную деятельность (1968).
1956: «**Две матери**» («Zwei Mütter»). *1957:* к/м «Король Фридрих, 11-я глава» («Fridericus Rex, elfter Teil»); к/м «Общественная игра» («Das Gesellschaftsspiel»). *1959:* «Старая любовь» («Eine alte Liebe»), и соав. сц. *1960:* «**Пять патронных гильз**» («Fünf Patronenhülsen»). *1962:* «**Королевские дети**» («Königskinder»). *1963:* «**Голый среди волков**» («Nackt unter Wölfen»), и соав. сц.; премия на МКФ в Москве. *1964:* «**Карбид и щавель**» («Karbid und Sauerampfer»), и соав. сц. *1966:* «След камней» («Spur der Steine»), и соав. сц.; фильм запрещен после премьеры, повторно выпущен в 1990 году. *1970:* ТВ сериал «Прислужники палачей» («Rottenknechte»). *1972:* ТВ сериал «Семь афер Доньи Жуаниты» («Die Sieben Affären der Doña Juanita»). *1974:* «Якоб-лжец» («Jacob der Lügner»), с Чехословакией. *1977:* «**Убежище**» (в СССР — «**Попытка к примирению**» («Das Versteck»). *1978:* ТВ ф. «Замкнутое общество» («Geschlossene Gesellschaft»). *1980:* ТВ ф. «Король и его шут» («König und sein Narr»). *1981:* ТВ ф. «Вторая шкура» («Die zweite Haut»). *1982:* «Остановка в пути» («Der Aufenthalt»). *1984:* «В тупике» («Bockshorn»). *1988:* «**Взлом**» («Der Bruch»).



ФИЛИПП НУАРЕ, АКТЕР (ФРАНЦИЯ)

Родился 1 октября 1931 года в Лилле. Учился на актерских курсах Р. Блена, посещал Драматический Центр Запада. С 1951 года играл в театрах Парижа, с 1953 года — в ТНП, затем в театре «Ателье». Снимался в эпизодических ролях с 1949 года, но карьеру в большом кино начал только в 60-е годы, получив известность лишь десятилетие спустя.
1949: «**Жижи**» («Gigi»). *1951:* «Оливия» («Olivia»). *1952:* «Брачное агентство» («Agence matrimoniale»), реж. Ж. П. Ле Шануа. *1954:* «Пуэнт Курт» («La Pointe Courte»), реж. А. Варда. *1960:* «Восхитительная» («Ravissante»); «Зази в метро» («Zazie dans le métro»), реж. Л. Маль; «Капитан Фракасс» («Le capitaine Fracasse»). *1961:* «Свидание» («Le rendez-vous»), реж. Ж. Деланнуа; «**Все золото мира**» («Tout l'or du monde»), реж. Р. Клер; новелла «Лозюн» («Lauzun») в фильме «Знаменитые любовные истории» («Les amours célèbres»); «Как рыба в воде» («Comme un poisson dans l'eau»). *1962:* «Преступление не выгодно» («Le crime ne paie pas»), реж. Ж. Ури; «Сирано и Д'Артаньян» («Syrano et d'Artagnan»), реж. А. Ганс; «Тереза Дескейру» («Thérèse Desqueyroux»), реж. Ж. Франжю; «Баллада для хулигана» («Ballade pour un voyou»); «Клементин, дорогая» («Clémentine cherie»); «Массажистки» («Le massagiatrici»), в Италии. *1963:* «Разносчица хлеба» («La porteuse de pain»); «Смерть, в которой твоя победа?» («Mort où est la victoire?»). *1964:* «Месье» («Monsieur»), реж. Ж. П. Ле Шануа; «Друзья» («Les copains»), реж. И. Робер. *1965:* «Леди Л.» («Lady L.»), в США, реж. П. Устинов; «Жизнь в замке» («La vie de château»); «Султаны» («Les sultans»), реж. Ж. Деланнуа. *1966:* «Горит ли Париж?» («Paris brûle-t-il?»), реж. Р. Клеман; «**Поездка отца**» («Le voyage du père»); «Нежный проходимец» («Tendre voyou»); «**Ночь генералов**» («The Night of the Generals»), в Великобритании; «Кто вы, Полли Мэггу?» («Qui êtes-vous, Polly Maggoo?»), *1967:* «Семь раз женщина» («Woman Times Seven»), в США, реж. В. Де Сика; «Блаженный Александр» («Alexandre le bienheureux»), реж. И. Робер; «Одна и другая» («L'une et l'autre»), реж. Р. Аллио; «Адольф, или Нежный возраст» («Adolphe ou L'âge tendre»). *1968:* «Мистер Свобода» («Mister Freedom»); «Бюро убийств» («The Assassination Bureau»), в Великобритании. *1969:* «Капризы Мари» («Les caprices de Marie»), реж. Ф. де Брока; «Клерамбар» («Clérambard»), реж. И. Робер; «Топаз» («Topaz»), реж. А. Хичкок, в США; «Жюстин» («Justine»), в США, реж. Дж. Кьюкор. *1970:* «Война Мёрфи» («Murphy's War»), в Великобритании, реж. П. Йетс, *1971:* «Самые нежные признания» («Les aveux les plus doux»), реж. Э. Молинаро; «Трилистник с пятью листьями» («Le trèfle à cinq feuilles»); «**Старая дева**» («La vieille fille»), премия за роль на МКФ в Западном Берлине-72; «Мандарин» («La mandarine»), реж. Э. Молинаро; «Время любить» («Time for Loving»), в Великобритании; «У всех нас временная свобода» («Siamo tutti in libertà provvisoria»), в Италии. *1972:* «**Покушение**» (в СССР — «**Похищение в Париже**», «L'attentat»), реж. И. Буассе; «Змей» («Le serpent»), реж. А. Вернёй; «Рыжик» («Poil de carotte»). *1973:* «Большая жратва» («La grande bouffe»), реж. М. Феррери; «Гаспары» («Les gaspards»); «Облако в зубах» («Un nuage entre les dents»). *1974:* «Часовщик из Сен-Поля» («L'horloger de Saint-Paul»), реж. Б. Тавернье; «Не прикасайся к белой женщине» («Touche pas la femme blanche»), реж. М. Феррери; «Секрет» («Le secret»), реж. Р. Энрико; «Игра с огнем» («Le jeu avec le feu»), реж. А. Роб-Грийе. *1975:* «Пусть начнется праздник» («Que la fête commence»), реж. Б. Тавернье; «Безжалостная рука закона» («La mano spietata della legge»), в Италии; «**Старое ружье**» («Le vieux fusil»), реж. Р. Энрико; премия «Сезар» за роль; «Господин Альбер» («Monsieur Albert»); «Мои

друзья» («Amici miei»), в Италии, реж. М. Моничелли; «Всеобщее чувство стыда» («Il commune senso del pudore»), в Италии, реж. А. Сорди. *1976*: «Судья и убийца» («Le juge et l'assassin»), реж. Б. Тавернье; «Женщина в окне» («Une femme à sa fenêtre»), реж. П. Гранье-Дефер; **«Пустыня Тартари»** («Il deserto dei Tartari»), Италия — Франция, реж. В. Дзурлини. *1977:* «Баррикада у Пуэн дю Жур» («La barricade du Point du jour»); «Сиреневое такси» («Un taxi mauve»), реж. И. Буассе; «Нежный полицейский» («Tendre poulet»), реж. Ф. де Брока; «Кто убивает великих людей Европы?» («Who Is Killing the Great Chiefs of Europe?»), в США; «Свидетель» («Le témoin»), реж. Ж. П. Моки; «Любовь с первого взгляда» («Coup de foudre»), реж. Р. Энрико, не закончен. *1979*: «Два куска хлеба» («Due pezzi di pane»), в Италии; «Улица долгого ожидания» («Rue du pied de grue»); **«Украли бедро Юпитера» (в СССР — «Секрет Афродиты»,** «On a volé la cuisse de Jupiter»), реж. Ф. де Брока. *1980*: **«Неделя отпуска»** («Une semaine de vacances»), реж. Б. Тавернье; **«Орел или решка»** («Pile ou face»), реж. Р. Энрико. *1981*: «Три брата» («Tre fratelli»), в Италии, реж. Ф. Рози; **«Надо убить Биргит Хаас»** («Il faut tuer Birgit Haas»); «Чистка» («Coup de torchon»), реж. Б. Тавернье. *1982:* «Северная звезда» («L'etoile du nord»), реж. П. Гранье-Дефер. *1983:* **«Африканец»** («L'africain»), реж. Ф. де Брока; **«Мои друзья, часть II» (в СССР — «Мужчины-проказники»,** «Amici miei atto II»), в Италии, реж. М. Моничелли; «Друг Венсана» («L'ami de Vincent»), реж. П. Гранье-Дефер; «Большой карнавал» («Le grand carnaval»). *1984:* «Нечто белокурое» («Qualcosa di biondo»), в Италии; «Будущим летом» («L'été prochain»); «Форт Саганн» («Fort Saganne»), реж. А. Корно; «Воспоминания, воспоминания» («Souvenirs, souvenirs»); **«Продажные» (в СССР — «Откройте, полиция!»,** «Les ripoux»), реж. К. Зиди; **«Короли шутки»** («Les rois du gag»), реж. К. Зиди; **«Четвертая власть»** («Le quatrième pouvoir»); **«Давайте надеяться, что будет девочка»** («Speriamo che sia femmina»), в Италии, реж. М. Моничелли. *1986:* «Около полуночи» («'Round Midnight»), реж. Б. Тавернье; «Твист снова в Москве» («Twist again à Moscou»); **«Семья»** («La famiglia»), в Италии, реж. Э. Скола; **«Маски»** («Masques»), реж. К. Шаброль. *1987*: **«Очки в золотой оправе»** («Gli occhiali d'oro»), в Италии, реж. Дж. Монтальдо; «Шуаны!» («Chouans!»), реж. Ф. де Брока; «Топить запрещено» («Noyade interdite»), реж. П. Гранье-Дефер. *1988:* «Возвращение мушкетеров» («The Return of Musketeers»), в Великобритании, реж. Р. Лестер; «Женщина из моих любовных историй» («La femme de mes amours»), реж. Дж. Мингоцци; «Молодой Тосканини» («Young Toscanini»); Италия — Франция, реж. Ф. Дзеффирелли; «Новый кинотеатр «Парадизо» («Nuovo cinema Paradiso»), в Италии. *1989:* «Жизнь и ничто иное» («La vie et rien d'autre»), реж. Б. Тавернье; премия «Феликс» за эту и предыдущую роли; «Ложь и использование лжи» («Faux et usage de faux»). *1990:* «Продажные против продажных» («Ripoux contre ripoux»), реж. К. Зиди.

ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ-ГЕЦ, актер (Болгария)

Родился 4 октября 1926 года в Рацпоповици. Был военным корреспондентом. В 1949—1953 годы учился в ВИТИСе в Софии. С 1953 года — актер Национального театра им. И. Вазова. С 1951 года снимается в кино. Народный артист Болгарии (1971). Лауреат Димитровской премии (1971). Его сыновья — актер и режиссер Иван Георгиев, композитор Данаил Георгиев. *1951:* «Утро над родиной» («Утро над родината»). *1953:* «Наша земля» («Наша земя»). *1954:* «Граница» («Границата»). *1955.* «Неспокойный путь» («Неспокоен път»). *1956:* «Пункт первый» («Точка първа»). *1958:* «Закон моря» («Законът на морето»). *1959:* **«Первый урок»** («Първи урок»), реж. Р. Вылчанов. *1960:* «Сомнительный путь» («Страмната пътека»). *1961*: **«Как молоды мы были»** («А бяхма млади»), реж. Б. Желязкова; «Предпринятый отпор» («Отбраната нападa»). *1962:* «Плененная стая» («Пленено ято»). *1963:* «Золотой зуб» («Златният зъб»). *1964:* «Черная река» («Черната река»), реж. З. Жандов; «Непримиримые» («Непримиримите»). *1965:* **«Похититель персиков»** («Крадецът на праскови»), реж. В. Радев. *1966:* «Между нами двоими» («Между двамата»). *1967:* **«Самая длинная ночь»** («Най-дългата нощ»), реж. В. Радев; **«Запах миндаля»** («С дъх на бадеми»), реж. Л. Шарланджиев. *1968:* «Танго» («Танго»); **«Прокурор»** («Прокурорът»), реж. Л. Шарланджиев, выпуск на экран — 1988; «Небо над Велекой» («Небето над Велека»), реж. Э. Захариев. *1969:* **«Восьмой»** («Осмият»), реж. З. Хеския; ТВ сериал **«На каждом километре»** («На всеки километър»), реж. Л. Шарланджиев, Н. Чернев. *1970.* **«Цитадель» ответила»** («Цитаделата отговори»); «Голая совесть» («Гола съвест»). *1971:* **«Нет ничего лучше плохой погоды»** («Няма нищо по-хубаво от лошото време»), реж. М. Андонов, *1972:* **«Игрек-17»** («Игрек-17») «Яблоко раздора» («Татул»). *1973:* **«Последнее слово»** («Последната дума»), реж. Б. Железкова; **«Зарево над Дравой»** (Зарево над Драва»), реж. З. Хеския, *1974:* «Последний холостяк» («Последният ерген»); **«Крестьянин на велосипеде»** («Селянинът с колелото»), реж. Л. Кирков; премия за роль на МКФ в Москве-75. *1976:* **«Дополнение к закону о защите государства» (в СССР — «Взрыв в Софийском соборе»,** «Допълнение към Закона за защита на държавата»), реж. Л. Стайков. *1977*: **«Солдаты свободы»,** в СССР, реж. Ю. Озеров; «Матриархат» («Матриархат»), реж. Л. Кирков; ТВ сериал **«Путь к Софии»,** СССР — Болгария, реж. Н. Мащенко. *1978:* **«Рояль» (в СССР — «В поисках музыки»,** «Рояльт»). *1979:* ТВ сериал **«Одни среди волков»** («Сами сред вълци»), реж. З. Хеския; «Три смертных греха» («Трите смъртни греха»), реж. Л. Шарланджиев. *1980:* «Милость к живым» («Милость за живите»); «Уонны» («Wonny»), Польша — Болгария. *1982:* «Самый тяжкий грех» («Най-тежкият грех»). *1983:* «Третья сторона медали» («Третово лице»); «Равновесие» («Равновесие»), реж. Л. Кирков. *1984:* «Плотина» («Стената»); «Они ждут кого-нибудь?» («Откога те чакам»). *1985:* «День властелинов» («Денят на владетелите»). *1986*: «Они взяли верх» («Те надделяха»), реж К Коларов. *1988:* «Отец» («Баща»), 1989: **«Право выбора»** («Право на избор»).

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Бабник», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин. Производство «Одеон». 1990. Автор сценария и режиссер А. Эйрамджан. Оператор Ф. Михайлов. Художник П. Ковалинский. Звукооператоры И. Майоров, С. Шокурова. Роли исполняют: А. Ширвиндт, И. Муравьева, М. Воронков, М. Державин, И. Шмелева, Е. Скороходова, Л. Иванова, Г. Беляева, Л. Полищук, Л. Никольская, Н. Бутырцева, Е. Раздорская, Т. Лаврентьева, А. Панкратов-Черный, С. Мишулин, А. Гладкова, О. Дроздова, К. Дыдко и другие.

«Берег спасения», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии — 1 час 08 мин., 2-й серии — 1 час 06 мин.
Производство акционерной производственно - коммерческой кинофирмы «Мир» (СССР)— Студии художественных фильмов имени 8 февраля (КНДР). 1990.
Авторы сценария А. Тимофеев, А. Дашиев, Ли Чжин У. Режиссеры А. Дашиев, Рю Хо Сон. Операторы А. Гарбибян, О Тхэ Ен. Художники С. Бочаров, Пак Сан Су. Композиторы Е. Птичкин, Ра Гук. Звукооператоры В. Напольских, Рян Тхэ Хо.
Роли исполняют: Д. Матвеев, В. Степанов, Б. Невзоров, В. Серов, А. Сластин, Ли Соль Хи, Ли Ен Хо, Чон Чже Ен, Чху Сок Бон, Кван Мен Со, Юн Чхан.

«Ванька-Встанька», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Производство Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького — «Беларусьфильм». 1989.
Автор сценария и режиссер А. Кокорин. Оператор С. Журбицкий. Художник В. Чернышев. Композитор Е. Ботяров. Звукооператор Л. Колпакова.
Роли исполняют: П. Строев, Наташа Коренченко, Т. Ташкова, Г. Гарбук, Ф. Валиков, В. Устинова, С. Стрелков, Д. Журавлев, Е. Крюкова, В. Катовицкий и другие.

«Город», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин. Производство ТПО «Интердет». 1990.
Авторы сценария В. Тихомиров, В. Шинкарев. Режиссер А. Бурцев. Операторы С. Некрасов, С. Вершинин, В. Гусев, И. Зверев. Звукооператоры Е. Демидова, В. Анискин.
Роли исполняют: И. Агеев, Е. Ковалева, Д. Шагин, Ю. Шевчук, А. Зубарев, С. Рагузин, Н. Никитин, В. Кравченко, В. Тихомиров, В. Шинкарев, А. Красько, С. Парапанов, В. Юрьев, Ю. Дружинин, В. Коновалова, В. Филонов, Г. Сабурова, М. Щетинин, А. Малиновская, М. Сапего, С. Юров, И. Чирикова, Д. Шпаликова.

«Духов день», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 50 мин.
Производство «Ленфильм», студия «Голос». 1990.
Авторы сценария М. Коновальчук, С. Сельянов. Режиссер С. Сельянов. Оператор С. Астахов. Художник В. Иванов. Композитор Ю. Шевчук. Звукооператор К. Кузьмин.
Роли исполняют: Ю. Шевчук, Б. Голяткин, Г. Гарбук, В. Семеновский, О. Корчиков, С. Ландграф, В. Головин, А. Анисимов, А. Григорьева, В. Зубенко и другие.

«Захочу — полюблю» (по мотивам повести В. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.
Производство ТХО «Скифы» Свердловского отделения Кинофонда СССР при участии ГТПО «Мосфильм». 1990.
Автор сценария А. Витоль. Режиссер В. Панин. Операторы М. Коробцов, В. Эпштейн. Художник П. Кисслев. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: В. Сотникова, А. Васильев, Н. Русланова, Е. Стриженова, Е. Костина, А. Стриженов, В. Золотухин, О. Анофриев, Р. Рудин, О. Машная, Ю. Медведев, А. Петков, А. Акопян, Р. Филиппов, А. Веденкин, В. Лазарев и другие.

«Испанская актриса для русского министра», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», ТО «Союз» (СССР) — «Тартессос филмз» (Испания). 1990.
Авторы сценария А. Адабашьян, С. Аларкон при участии А. Бородянского, Хосе-Луиса Руис Диаса. Режиссер С. Аларкон. Оператор М. Агранович. Художники С. Аларкон, Г. Андерс. Композитор Раймундо Амадор. Звукооператор А. Арцинович.
Роли исполняют: Виктория Вэра, С. Газаров, А. Джигарханян, Л. Куравлев, Н. Фатеева, С. Никоненко, А. Берда, Б. Сморчков, Б. Брондуков, А. Панкратов-Черный, Х. Кобос, М.-Л. Понте, В. Талызина, И. Казиев, А. Бородянский.

«Круг второй», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
Производство Центра творческой инициативы Ленинградского отделения Советского фонда культуры при участии клуба любителей кино «Зеркало» (г. Сыктывкар), студии «Троицкий мост» киностудии «Ленфильм». 1990.
Автор сценария Ю. Арабов. Режиссер А. Сокуров. Оператор А. Буров. Художник В. Соловьев. Звукооператор В. Персов.
Роли исполняют: П. Александров, Н. Роднова, Т. Тимофеева, А. Быстряков.

«Неизвестные страницы из жизни разведчика» (по мотивам повести А. Азольского «Лишний»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Время». 1990.
Автор сценария А. Усов. Режиссер В. Чеботарев. Оператор Н. Олоновский. Художник Н. Саушин. Композитор В. Баснер. Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют: Ю. Дуванов, А. Алешин, В. Зикора, А. Колкунова, В. Степанов, Г. Корольков, В. Коренев, Г. Гирдвайнис, В. Томкус, В. Еремичев, М. Голуб, В. Афанасьев, А. Бычков, М. Гольцева.

«Облава на одичавших собак», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа.
Производство ТО «Инсон» киностудии «Узбекфильм» имени К. Ярматова. 1990.
Авторы сценария В. Романов, Д. Салимов. Режиссер Д. Салимов. Оператор С. Мирзаахмедов. Художник Е. Пушин. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Л. Лагутина.
Роли исполняют: Д. Жолжаксынов, Б. Махмудов, Т. Каримов, З. Муминов, Я. Сагдиев, К. Мирхадиев, Ф. Гайнутдинов, А. Плюто, Б. Зулькарнаева, Ш. Самандров, Р. Кубаева, Ф. Ходжаева, В. Митрофанова, Г. Шумский, И. Ерошевский.
«Паспорт», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Производство студии «Ритм» (СССР) при участии «Паспорт продюсьон» (Франция), «Пагона продакшен» (Австрия), «Израиль-фильм» (Израиль). 1990.
Авторы сценария Г. Данелия, Р. Габриадзе, А. Хайт. Режиссер Г. Данелия. Оператор В. Юсов. Художники Д. Такашвили, Э. Амрами. Композитор Г. Канчели. Звукооператоры А. Погосян, Поль Ленэ.
Роли исполняют: Жерар Дармон, Н. Гундарева, А. Джигарханян, О. Янковский, Л. Ярмольник, И. Кваша, Н. Тер-Осипян, М. Кикалейшвили, Е. Ярмольник, Е. Леонов, Н. Когсуашвили, Ким Салливан, Кристиан Фелпа и другие.
«Под северным сиянием» (по повести Тогава Юша «Под Авророй. 1912 год»), 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 7 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», ТО «Ритм» (СССР) — «Тоэй компани ЛТД» (Япония), при участии ВО «Совинфильм». 1990.
Авторы сценария Ацуси Яматоя, В. Ежов. Режиссеры Тосио Гото, П. Абукявичус, С. Вронский. Оператор Юдзи Окумура. Художники В. Аронин, Акира Харуки. Композитор Рейдзиро Короку. Звукооператоры Ю. Рабинович, Цутому Хонда.
Роли исполняют: Кодзи Якусё, А. Болтнев, М. Зудина, Сакурада Дзюнко, Тэцуро Тамба, Н. Михалков, А. Ромашин, Л. Новодворская, Д. Байжанбаев, О. Федоров, В. Молоков, М. Голубович, М. Ремизов, М. Мунзук, Ю. Плотников, В. Кузнецов и другие.
«Распятые» (по мотивам повести В. Негарного «Куст дикой сирени»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 17 мин.
Производство ТХО «Скифы». 1990.
Автор сценария В. Негарный. Режиссер В. Уфимцев. Оператор Г. Сальников. Художник С. Мышкин. Композитор Н. Морозов. Звукооператор О. Матвеева.
Роли исполняют: Л. Данилина, Р. Порсин, В. Малых, Н. Хорошавина, А. Уфимцев, Дима Близоруков, О. Корчиков, Ю. Алексеев, Г. Завкибеков, Н. Лебедева.
«Спутник планеты Уран» (по мотивам повести А. Беляева «Ариэль»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Производство «Узбекфильм» имени К. Ярматова. 1990.
Автор сценария и режиссер Х. Ахмар. Оператор Х. Файзиев. Художник Р. Нагаев. Звукооператор З. Предтеченская.
Роли исполняют: И. Х. Ахмар, Ю. Волков, П. Махотин, А. Алексеев, В. Дутов, М. Шервашидзе, Р. Шакирова, О. Нафасов, А. Кафаров, Х. Ахмар, Ш. Кабилова, Д. Юнусов, Р. Тангуриев, А. Орав, Г. Кильчас, И. Эвер, Л. Сельямаа, Ф. Ходжаева, П. Винник, В. Барышев.
«Сто дней до приказа...», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин.
Производство Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, акционерной производственно-коммерческой кинофирмы «Мир». 1990.
Авторы сценария Ю. Поляков, В. Холодов. Режиссер Х. Эркенов. Оператор В. Меньшиков. Художники С. Филенко, С. Серебрянников. Звукооператор В. Дурицын.
Роли исполняют: В. Заманский, А. Джигарханян, О. Васильков, Р. Греков, В. Трошин, А. Числов, М. Соломатин, С. Роженцев, С. Быстрицкий, С. Семенов, Е. Кондулайнен, О. Хусаинов и другие.
«Украинская вендетта» (по одноименной повести А. Димарова), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Производство Киевской киностудии имени А. Довженко. 1990.
Автор сценария О. Приходько. Режиссер В. Крайнев. Оператор И. Беляков. Художник Э. Шейкин. Композитор Ю. Щелковский. Звукооператор Ю. Винарский.
Роли исполняют: Е. Финогеева, Н. Волошин, В. Легин. А. Мовчан, А. Денисенко, Г. Морозюк, В. Берелет, Л. Яновский, Н. Плахотнюк, Е. Драныш, Л. Чиншевая, В. Курилко, О. Жура, О. Яременко, Л. Лобза, Д. Лукьянов, А. Федоринский, Н. Гудзь, С. Кучеренко.
«Человек, которого не было», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
Производство «Таллиннфильм». 1990.
Автор сценария Т. Раудам. Режиссер П. Симм. Оператор А. Руус. Художники Р. Колман, Х. Волмер. Композитор Т. Раадик. Звукооператоры Р. Урм, Т. Эльме.
Роли исполняют: К. Хорма, М. Симм, Т. Килгас, Ю. Крюков, Р. Рааве, Т. Раадик, А. Лепик, Р. Лоо, Сулев Луйк, Э. Милисметс, Р. Шестаков.

Зарубежные фильмы

«Взлом», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 59 мин.
Производство ДЕФА (ГДР). 1989.
Автор сценария Вольфганг Кольхаазе. Режиссер Франк Байер. Оператор Петр Цише. Художник Дитер Адам. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Гетц Георге, Рольф Хоппе, Отто Зандер, Ульрике Крумбигель, Фолькер Раниш, Томас Рудник, Герхард Хэндель, Герман Байер, Йенс-Уве Богатке и другие.
«В тихом краю птицы поют», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
Производство студии художественных фильмов (Вьетнам), 1987.
Автор сценария Ли Лан. Режиссер Вьет Линь. Операторы

Ле Хоанг Дао, Дуонг Туан Ба. Композитор Фам Тронг Кау. Роли исполняют: Минь Транг, Ли Хунг, Ань Тует, Фыонг Линь, Хоанг Сон, Хо Кьенг, Ле Кунг Бак, Кам Ван, Нгуен Конг.

«Желание матери», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Производство студии художественных фильмов (КНДР). Автор сценария Ким Су Джун. Режиссеры Рим Чхан Бом, Ре Ун Гак, Ко Фи Ун. Операторы Ан Сын Мин, Рем Бок Ён. Художник Хан Дон Фи. Композиторы Хан Си Хен, Чон Ир Ен.

Роли исполняют: Кан Е Сон, Ким Чхор, Ким Ген Чжа, Пак Гым Сир, Цой Чхан Су, Чжон Ен Хи и другие.

«Первопроходцы пустыни», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 38 мин.

Производство Тунис — Франция.

Автор сценария и режиссер Насер Хемир. Оператор Жорж Барски. Художник Роберт Нардонна. Композитор Фетхи Згонда.

Роли исполняют: Суфьян Мекни, Хасан Кельси, Хеди Дауд, Нурредин Касбауи, Насер Хемир, Жамила Ураби, Абдиль Карим Хамди.

«Принцесса с Луны», 12 ч. Продолжительность фильма 2 часа.

Производство «Тохо» — телевизионная компания «Фудзи» (Япония). 1987.

Авторы сценария Рюдзо Кикудзима, Мицуоси Исигами, Синья Хидака, Кон Итикава. Режиссер Кон Итикава. Оператор Сэцуо Кобаяси. Художники Синобу Мураками, Эми Вада. Композитор Кэнсаку Танигава.

Роли исполняют: Ясуко Савагути, Такаити Накаи, Аяко Вакао, Тосиро Мифунэ, Киоко Кисида, Кодзи Исидзука и другие.

«Прощай, Рио», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 29 мин.

Производство «Бояна» (Болгария). 1989.

Автор сценария Марко Стойчев. Режиссер Иван Андонов. Оператор Красимир Костов. Художник Мария Иванова. Композитор Кирил Маричков.

Роли исполняют: Ваня Цветкова, Филип Трифонов, Петр Попйорданов, Натали Дончева, Георгий Мамалев, Николай Рударов, Георгий Русев, Надя Тодорова, Латинка Петрова, Венцислав Илиев.

«Рыночная площадь» (по рассказу Гулама Аббаса «Ананди»), 17 ч. Продолжительность фильма 2 часа 44 мин. Производство «Блэйз филм энтерпрайзис» (Индия). 1983.

Авторы сценария Шама Замди, Сатьядев Дубэ, Шьям Бенегал. Режиссер Шьям Бенегал. Оператор Ашок Мехта. Художник Нитиш Рой. Композитор Ванрадж Бхатия.

Роли исполняют: Шабана Азми, Смита Патиль, Насируддин Шах, Амриш Пури, Кулбхушан Кхарбанда, Саид Джаффри, Ом Пури, Шрила Мазумдар, Нина Гупта и другие.

«Семейные шутки», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.

Производство «Бояна» (Болгария). 1989.

Авторы сценария Дочо Боджаков, Эмил Молохов, Марко Стойчев, Георгий Данаилов, Иванка Грыбчева, Георгий Стоянов. Режиссеры Дочо Боджаков, Ивайло Джамбазов, Иван Андонов, Иванка Грыбчева, Георгий Стоянов. Операторы Христо Тотев, Красимир Костов, Ивайло Пенчев. Художники Георгий Гуцев, Мария Иванова, Ольга Афиногенова, Иван Андреев, Росица Бакеева. Композиторы Хайгашод Агасян, Кирил Дончев, Георгий Генков.

Роли исполняют: Георгий Мамалев, Катерина Евро, Боряна Пунчева, Валентин Гаджоков, Елжана Попова, Николай Цанков, Добринка Станкова, Павел Поппандов, Петр Петров, Катя Паскалева, Лиляна Вырбанова и другие.

«Семья», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 9 мин. Производство «Массфильм» — «Чинечитта» (Италия) — «Ле фильм Ариан» — «Синемакс» (Франция), 1986.

Авторы сценария Руджеро Маккари, Фурио Скарпелли, Этторе Скола, Режиссер Этторе Скола. Оператор Рикардо Аранович. Художник Лучано Риччери. Композитор Армандо Тровайоли.

Роли исполняют: Витторио Гассман, Стефания Сандрелли, Фанни Ардан, Карло Даппорто, Оттавия Пикколо, Атина Ченчи, Александра Панелли, Моника Скаттини, Меме Перлини, Филипп Нуаре и другие.

«Тысячелетие», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.

Производство «Глэден Энтертейнмент Корпорейшн» (Англия). 1989.

Автор сценария Джон Варли. Режиссер Майкл Андерсон. Оператор Рене Охаси. Художник Джин Рудольф. Композитор Эрик Н. Робертсон.

Роли исполняют: Крис Кристоффферсон, Черил Лэдд, Даниел Дж. Траванти, Роберт Джой, Эл Уэксмен, Ллойд Бочнер, Брент Карвер и другие.

«Унесенные ветром» (по одноименному роману Маргарет Митчелл). 24 ч.

Производство «Селзник Интернейшнл» (США), 1939. Автор сценария Сидней Хауард. Режиссер Виктор Флеминг. Оператор Эрнест Халлер. Художник Уильям Камерон Мензис. Композитор Макс Стейнер.

Роли исполняют: Кларк Гейбл, Вивьен Ли, Лесли Хауард, Оливия де Хевиленд, Хетт Макдэниел, Томас Митчелл, Барбара О'Нил, Лора Баттерфляй Мак-Куин, Алисия Ретт, Эверетт Браун, Эдди Андерсон, Кэрол Най и другие.

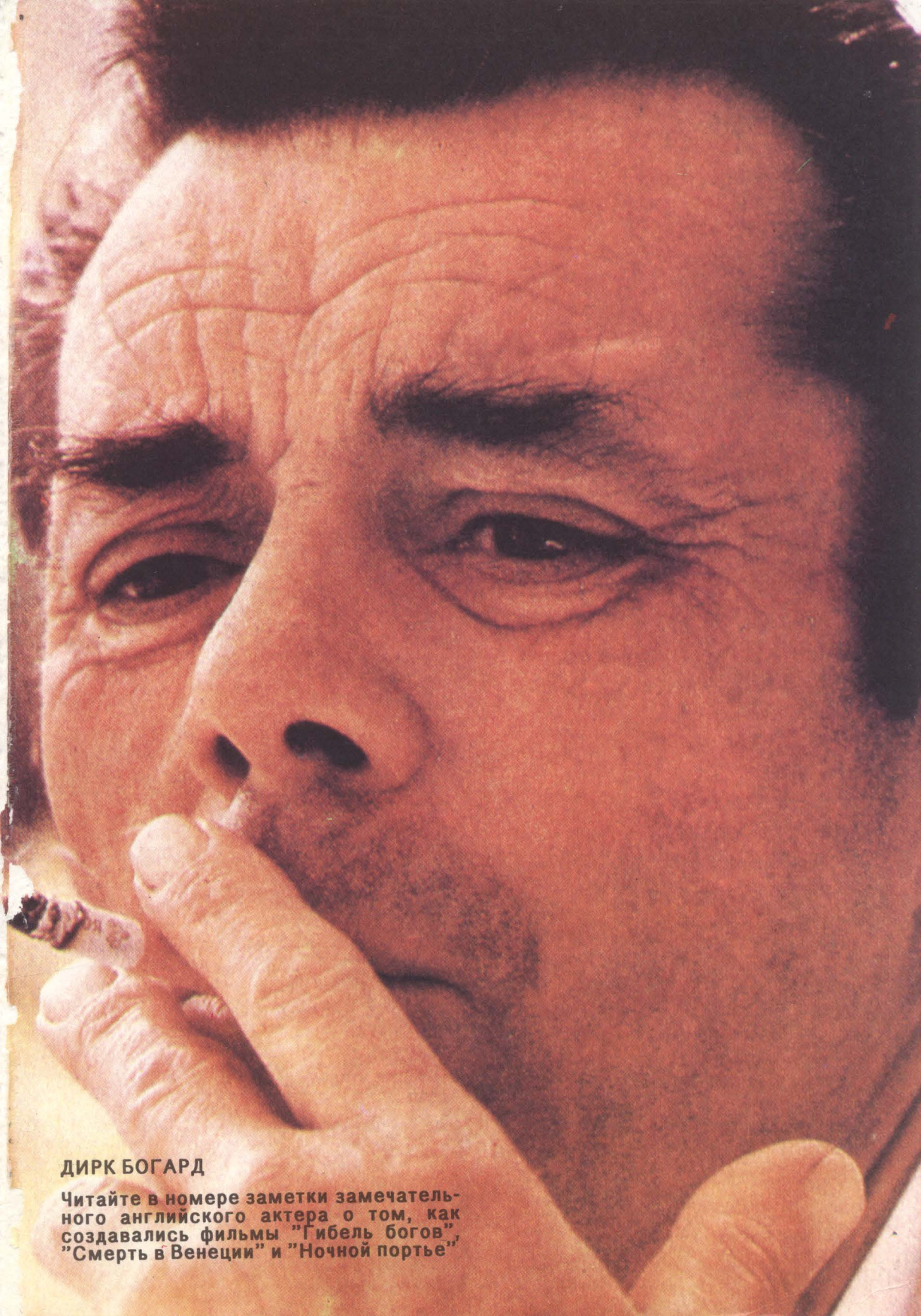
«Экспедиция», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин.

Производство «Бухарест» (Румыния). 1988.

Автор сценария Петре Гелмез. Режиссер Мирча Молдован.

Операторы Мариан Станчу, Бесараб Смэрэндеску. Художник Кэлин Папуре. Композитор Ионел Тудор.

Роли исполняют: Адриан Титиени, Мариус Рэдмэнэштян, Тудор Михэицэ, Мируна Сучу, Андрей Платон, Ана Мария Рохатинович, Овидиу Шутеу и другие.



ДИРК БОГАРД

Читайте в номере заметки замечательного английского актера о том, как создавались фильмы "Гибель богов", "Смерть в Венеции" и "Ночной портье"

Индекс 70402
Цена 1р 30к

ИСКУССТВО КИНО

Дорогие читатели!

Одно из самых примечательных чудес нашей экономики, как вы знаете,— непостоянство. В делах издательских непостоянство приводит к дальнейшему взвинчиванию цен на бумагу и полиграфические услуги. Судьба журналов и газет в силу этого становится все более уязвимой.

Журнал «Искусство кино» в нынешнем году мог бы выходить тиражом до 70 000 экземпляров. Но бумаги нам выделено меньше — только на 50 000 экземпляров. И оттого в розницу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.

А расходы на его производство все увеличиваются. Итак, с одной стороны, нас не ограничивают в расходах, с другой же — сдерживают в доходах...

Но нет для нас ничего дороже, чем читательское внимание к журналу, которое, судя по числу все прибавляющихся подписчиков, продолжает расти.

И только такую зависимость — зависимость от читателей — мы полагаем справедливой.

Наша сила — в вас, верные наши читатели.

Редакция журнала
«Искусство кино»

3 91

Подписка на «Искусство кино» принимается без ограничений.

Цена журнала остается прежней: 1 р. 30 к. за номер.